romul munteanu

literatura europeană în epoca luminilor

Editura enciclopedică română

Scanned with CamScanner

Romul Munteanu

Literatura europeană în epoca luminilor

Iluminism, Preromantism, Sturm und Drang, Neoumanismul german

Editura enciclopedică română
București • 1971

Scanned with CamScanner

Introducere

Cele mai multe istorii ale literaturilor naţionale apreciază veacul al XVIII-lea, aşa cum e şi firesc, prin trăsăturile sale dominante, numindu-l Siècle des lumières, Aufklärungszeit, Age of Enligtenment, l'Età dell'illuminismo.

Integrată într-un complex proces istoric, epoca luminilor continuă anumite tradiţii clasice privitoare la caracterul normativ al esteticii, reeditînd pe anumite planuri ale creaţiei, cum este tragedia, o bogată literatură epigonică. Dar în acelaşi timp, în peisajul literar din secolul al XVIII-lea se impun concepte noi, specifice gîndirii iluministe, care la rîndul lor se interferează cu principiile literare şi estetice ce anunţă romantismul.

De aceea aprecierea filozofiei şi a literaturii din secolul luminilor ca un fenomen unitar ar fi o eroare fundamentală ce ar schematiza şi denatura în cele din urmă imaginea atît de complexă a culturii din această epocă.

Dacă în veacul anterior clasicismul a coexistat cu barocul, la fel şi în secolul al XVIII-lea unele principii definitorii pentru iluminism, ca încrederea în progres, elogiul raţiunii şi al ştiinţei, posibilitatea ameliorării şi a emancipării omului prin cultură, se sincronizează pe parcursul epocii

Scanned with CamScanner

cu neîncrederea în caracterul originar bun al omului, apologia sentimentului și scepticismul față de puterea rațiunii de a detecta misterele realității subiective și obiective.

Așa cum filozofia din secolul luminilor înregistrează aspectele cele mai contradictorii, de la empirismul și materialismul mecanicist pînă la idealismul subiectiv, teologia naturală și filozofia credinței, la fel fenomenul literar însumează manifestările cele mai variate. De la tragedia clasicizantă epigonică, cultivată de Voltaire și Alfieri, și comedia tradițională a lui Goldoni și Lesage se ajunge pînă la drama sentimentală sau parabolică a lui Lessing și comedia satirică a lui Beaumarchais, Marivaux și Fonvizin. În proză, parabola filozofică cultivată de Swift și Voltaire coexistă cu romanul realist de moravuri, realizat de Fielding și Diderot și cu proza sentimentală inaugurată de Richardson și Goldsmith și continuată de Rousseau și Goethe.

Prezența acestor contradicții masive din cadrul epocii nu se observă doar prin marcarea coordonatelor naționale ale peisajului literar european. Toate acestea pot coexista în interiorul aceleiași culturi, iar unele antinomii flagrante pot fi adeseori detectate în evoluția gîndirii și a creației artistice a aceluiași scriitor. Între scrierile social-politice ale lui Rousseau, de pildă, și cele care configurează gîndirea sa estetică există deosebiri fundamentale. Adept al unor principii iluministe în scrierile social-politice, antiiluminist în studiile de estetică, Rousseau prefigurează prin proza sa cu bogate implicații sentimentale un nou curent de sensibilitate. Exemplele de această natură sînt numeroase și edificatoare. Diderot se impune în proză cu un roman sentimental, cum este Călugărița, *dar se realizează ca scriitor cu bogate resurse artistice îndeosebi în proza realistă de moravuri. Lessing scrie drama lacrimogenă* Miss Sarah Sampson *și continuă cu un teatru parabolic în spirit iluminist. Beaumarchais face apologia dramei burgheze, dar se realizează în comedia construită cu mijloace clasice.*

În evoluția gîndirii estetice prestigiul poeticii clasice rămîne încă foarte mare, deși în secolul al XVIII-lea unii scriitori și esteticieni ca Schiller, Herder, Burke, fac elogiul sentimentului, al fanteziei și al gustului.

Scanned with CamScanner

Antinomiile acestea dau nota caracteristică a epocii, literatura, filozofia și estetica din secolul al XVIII-lea nefiind în totalitatea lor impregnate de specificul gîndirii iluministe, chiar dacă ea imprimă nota fundamentală a culturii din această perioadă.

Dat fiind acest fapt, un cercetător de talia lui Paul Hazard se preocupă în cunoscuta sa lucrare La pensée européenne au XVIII-e siècle *de filozofii raționaliști și în mod deliberat îi ignorează pe apologeții omului sensibil.*[1]

Din motive care trimit spre nota dominantă a epocii, în expunerea noastră vom acorda un spațiu deosebit culturii iluministe, dar nu vom neglija nici alte aspecte ale gîndirii filozofice și estetice sau ale creației literare care se cristalizează în această perioadă.

Se știe doar că în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea cultura de derivație rațională s-a dezvoltat în opoziție cu filozofia și estetica sentimentului, iar creația literară în ansamblul său n-a avut nici ea puritatea unui produs chimic de laborator.

În plină epocă de apogeu al iluminismului, preromantismul englez acreditează cultul sentimentului, poezia peisajului pitoresc, confesiunile literare directe. El găsește o largă rezonanță în cele mai multe țări europene și dacă adeziunea la unele idealuri umanitare poate fi în unele arii de cultură de derivație iluministă, preromantismul reprezintă totuși o reacție împotriva raționalismului exacerbat, propagat de poeticele clasice care duseseră la secătuirea marilor izvoare ale poeziei lirice. Mișcarea cultural-politică și literară, cunoscută sub numele de Sturm und Drang, *este elocventă în acest sens. Ea reprezintă o continuare a unor idealuri iluministe care capătă un caracter mai democratic pe solul culturii germane, dar și o reacție față de rațiune, în numele subiectivității afective, care are o altă pondere în estetică și creația literară. Un asemenea spirit sintetic, apt să conjuge direcții diferite este marcat și de «neoumanismul german».*

---

[1] Paul Hazard, La pensée européenne au XVIII-e siècle. De Montesquieu à Lessing, *Fayard, 1963, p. 9.*

Scanned with CamScanner

Preocuparea noastră pentru fenomenul literar de ansamblu din secolul al XVIII-lea nu neglijează stabilirea unor direcţii fundamentale, marcarea unor filiaţii estetice şi precizarea unor raporturi între diversele arii de cultură. Extrapolaţi din contextul lor naţional, scriitorii sînt integraţi în marile direcţii pe care le reprezintă, iar operele lor, foarte eterogene, sînt scoase din ansamblul itinerariului biografic individual şi situate în sfera unor largi coordonate europene.

Scanned with CamScanner

1
Premisele social-istorice ale literaturii europene din epoca luminilor

Dezvoltarea literaturii iluministe din secolul al XVIII-lea, ca și a prelungirilor sale tîrzii din țările din sud-estul Europei are loc într-o epocă ce oferă semnele caracteristice de criză a feudalismului, fenomen istoric și social ce se produce concomitent cu afirmarea multilaterală a burgheziei.

Din momentul cînd Bossuet afirmase în *La politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte* (1678 — 1693 — 1700) că puterea monarhului este de natură divină și autoritatea lui se bazează pe religie pînă la «glorioasa revoluție» care are loc în Anglia în 1688, sau la revoluția franceză, cînd regele va fi dus la ghilotină, în istoria Europei se produc răsturnări fundamentale de forțe sociale. Ele capătă o deosebită intensitate mai ales în țările unde capitalismul și revoluția industrială prilejuiesc o rapidă consolidare a forțelor burgheziei.

Climatul social-politic național, cu raportul de forțe sociale atît de variabil de la o țară la alta, face ca ideile și inițiativele ce confirmau dezagregarea unei orînduiri perimate să capete în anumite culturi un caracter revoluționar, iar în altele să nu poată depăși spiritul protestatar și reformist.

Scanned with CamScanner

În ansamblul acestor relaţii sociale atît de eterogene şi contradictorii, oamenii de cultură pot şi ei dispune de o independenţă mai mare sau mai mică în afirmarea convingerilor lor. Aşa se explică, în bună măsură, de ce noul secol, care anunţa pe toate planurile mari transformări, înregistrează atît încrederea în forţele raţiunii, capabile să ducă la instaurarea unei orînduiri ideale, cît şi opiniile pesimiste ale unor oameni de litere care nu credeau în posibilitatea înfăptuirii unei lumi mai bune.

Încercînd să surprindă conştiinţa epocii, romanistul german Werner Krauss reţine unele atitudini semnificative, din seria cărora menţionăm doar cîteva care ni se par mai elocvente. El îl aminteşte, de pildă, pe publicistul olandez de limbă franceză, Just van Effen, care îşi exprimă fără reticenţă admiraţia faţă de epoca sa. În eseul *La bagatelle ou discours ironiques* (Amsterdam 1718) scrie: «Aţi văzut că n-a existat niciodată un secol atît de bogat în autori ca acela în care avem onoarea să trăim».[1]

La cealaltă extremă a acestui spirit plin de entuziasm se găseşte publicistul Poinsinet de Sivry, care scria şi el în 1759:

«Ce secol mai este ca al nostru? Cîte fenomene şi orori! Cîte nelegiuiri îngrozitoare! Cine ar fi putut face horoscopul secolului cu şaizeci de ani înainte n-ar fi trecut drept un nebun? Epocile se repetă, dar al nostru nu poate să aibă vreo copie şi dacă lucrul acesta ar fi posibil n-ar deveni oare oamenii tigri şi leoparzi?»[2]

Căutată uneori în trecut, ca în cazul lui Rousseau, alteori într-un viitor îndepărtat, aşezat sub zodia egalităţii şi a raţiunii, ca în cazul lui Herder, societatea ideală este imaginată de gînditorii vremii cu o adevărată fervoare.

Linia aceasta sinuoasă care marchează raportul dintre oamenii de litere şi epoca lor impune degajarea unui fenomen fundamental care face parte din coordonatele a ceea ce Werner Krauss numeşte *Zeitbewustsein* (conştiinţa timpului). Este vorba de atitudinea antifeudală, caracte-

[1] Apud W. Krauss, *Zur Periodisierung der Aufklärung*, în *Grundposition der französischen Aufklärung*, Rütten und Loening, Berlin, 1955, p. X.

[2] Apud W. Krauss, *op. cit.*, p. IX.

Scanned with CamScanner

ristică întregii gîndiri iluministe, precum și de năzuința generală de a pune cultura în slujba oamenilor oprimați. În *Scienza Nuova* (1725), G.B. Vico (1688—1744) afirmă că filozofia trebuie să fie folositoare neamului omenesc, dar precizează în același timp că ea are menirea de a contribui la susținerea omului căzut și slab, la regăsirea naturii lui adevărate, la salvarea sa de corupție.

Spiritul antifeudal, specific secolului luminilor, evident în rezolvarea unor inițiative cu caracter practic și în marcarea unui climat revoluționar, se degajă și din opoziția față de individualismul local. Adversitatea față de mentalitatea provincială, față de îngustimea unor judecăți cu tentă medievală din care rezultă inegalitatea dintre indivizi și popoare, este exprimată prin afirmarea transantă a conceptului de *cetățean al lumii*. Năzuind spre libertate, intelectualii nu se mai consideră afiliați doar unei cetăți sau curții unui monarh. Prin activitatea lor, ei își propun să slujească întreaga omenire.

Scrisoarea lui Leibniz din 16 februarie 1716, adresată lui Petru I, este concepută în acest sens:

«Eu nu fac parte din categoria acelora care sînt fanatizați de țara lor sau de o anumită natură în mod deosebit; eu slujesc întreaga umanitate, considerînd cerul ca și patria, precum și pe toți oamenii de bună credință ca pe niște concetățeni ai acestui cer... Înclinația și gustul meu mă îndrumează spre binele de obște.»[1]

Evident că aceasta nu însemnează că oamenii de litere nu sînt legați de un anumit climat social-istoric național și că nu ar fi influențați de acesta. Revoluția industrială, declanșată de mașinismul modern în Anglia, de pildă, explică cum evoluția evenimentelor politice din acea vreme a impulsionat unele transformări notabile în viața culturală.

Revoluția engleză din 1688 și *Declarația drepturilor omului* limitează drepturile suveranului care este lăsat să domnească, dar nu să guverneze în mod direct, prilejuind instaurarea sistemului parlamentar, care a trezit în scurtă vreme interesul cărturarilor iluminiști din Europa.

---

[1] Cf. D. de Rougemont, *Vingt-huit siècles d'Europe*, Payot, Paris, 1961, p. 188.

Scanned with CamScanner

Cu un entuziasm evident, Voltaire notează în *Scrisori filozofice* (1734):

«Naţiunea engleză e singura de pe pămînt care a reuşit să reglementeze puterea regilor, împotrivindu-li-se, şi care, din sforţări în sforţări, a întemeiat, în sfîrşit, această guvernare înţeleaptă în care principele, atotputernic să facă binele, este legat de mîini ca să nu facă rău, în care nobilii sînt mari, fără a fi obraznici, fără a avea vasali, şi în care poporul participă la cîrmuire fără deosebire».[1]

Parlamentul englez din această perioadă are un rol fundamental nu numai în democratizarea vieţii de stat, dar şi în consolidarea capitalismului, printr-o anumită alianţă cu forţele lumii vechi, receptive la avantajele societăţii industriale. Cunoscutul sociolog al culturii, Arnold Hauser, reţine acest fenomen caracteristic care nu se mai repetă într-o manieră atît de pregnantă în nici o ţară de pe continent. Între burghezia animată de idei revoluţionare şi aristocraţia engleză se produce un anumit act tacit de pactizare, rezultat şi din integrarea unei mari părţi a aristocraţiei engleze în viaţa industrială şi comercială, generată de capitalismul modern.

Datorită acestui fenomen, antagonismul dintre cele două partide politice: *whig*, format din burghezia partizană a supremaţiei parlamentului asupra monarhiei şi *tory*, susţinut mai ales de nobilii care preconizau o monarhie autoritară şi suverană, nu capătă caracterul unor lupte violente de principii.

Dar cristalizarea unor asemenea relaţii sociale nu mai poate facilita apariţia unei literaturi revoluţionare. Raporturile dintre oamenii de cultură şi noua ordine de stat sînt de aşa natură încît aceştia nu pot ajunge la o autentică şi stabilă autonomie materială şi nici la independenţă în afirmarea concepţiei lor social-politice. Faptul că oamenii de litere din Anglia, pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, nu puteau trăi din veniturile aduse de operele lor, îi determină să rămînă într-o apăsătoare stare de dependenţă faţă de partidele care se succedau la guvernare, deoarece existenţa lor materială era asigurată prin sinecuri diverse şi pensii oferite de curte.

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, E.S.P.L.A., 1957, p. 262—263.

Scanned with CamScanner

În faza de consolidare a puterii, ambele partide din Anglia s-au străduit să-i atragă de partea lor pe scriitori şi publicişti, oferindu-le diverse slujbe în aparatul de stat. J. Locke a fost comisar la Curtea de Apel şi Camera de comerţ, Steele a lucrat la serviciul de timbre, Addison a fost secretar de stat, Prior—ambasador, iar Defoe a deţinut şi el o anumită vreme diverse demnităţi de stat[1].

Într-un asemenea context social-istoric oamenii de litere din Anglia nu au ajuns, decît foarte rar, în faţa unui conflict deschis cu ordinea de stat, în vreme ce în Franţa erau trimişi în închisori, exilaţi şi cărţile lor erau confiscate sau arse. Abia după 1721, cînd în urma iniţiativei lui H. Walpole partidele politice consolidate au renunţat la sprijinul oamenilor de litere şi i-au scos din aparatul de stat, se produce o accentuare a spiritului protestatar, opera lui Swift fiind un exemplu ilustrativ în acest sens.

Dacă secolul al XVIII-lea marchează o anumită deplasare a forţei economice spre Anglia, ale cărei tendinţe expansioniste devin tot mai pronunţate, Franţa rămîne în continuare un centru fundamental de cultură din care iradiază idei revoluţionare, receptate de cele mai multe ţări europene.

Spre deosebire de aristocraţia engleză, cea franceză rămîne în mare măsură străină de spiritul capitalist. Stăpîni ai unor mari proprietăţi rurale, nobilii şi clerul francez reprezintă un puternic obstacol în faţa progresului social, barat în acelaşi timp de numeroase legi arbitrare şi perimate. Ilustrativă pentru această stare tragică de lucruri ni se pare *Scrisoare regelui* (1694) în care Fénelon relatează cu o rară îndrăzneală aspecte sociale de care se vorbea foarte rar: «Cu toate acestea, poporul pe care trebuie să-l iubiţi ca şi pe copiii dumneavoastră, şi care pînă acum v-a arătat simţăminte profunde, moare de foame. Cultura pămînturilor este aproape abandonată, oraşele şi satele se depopulează; maşinile lîncezesc şi nu mai aduc bani meşterilor. Comerţul este nimicit. În consecinţă aţi distrus jumătate din forţele reale dinlăun-

[1] Cf. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, II, C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, München, 1958, p. 51.

Scanned with CamScanner

trul statului pentru a realiza și apăra zadarnic cuceriri în afară...»[1]

În acest context social-istoric alianța dintre nobilimea și burghezia franceză nu este posibilă. Dimpotrivă, se declanșează o luptă violentă pentru triumful forțelor în ascensiune care revendicau un alt mod de viață.

Exprimînd spiritul lumii noi din Franța secolului al XVIII-lea, oamenii de cultură vin în conflict direct cu ordinea de stat. Ei se situează pe o platformă relativ comună de idei, chiar dacă unii, ca Montesquieu de pildă, reprezintă «*la noblesse de robe*», alții, ca Voltaire, fac parte din rîndurile burgheziei îmbogățite, iar categoria reprezentată de către Rousseau marchează un anumit spirit plebeian, evident și în pledoaria pentru suveranitatea poporului.

Starea aceasta specifică de lucruri din Franța explică semnificația deosebită pe care o capătă filozofia și literatura în afirmarea unor noi idealuri social-politice. Dacă în secolul al XVII-lea, arta literară avea menirea de a amuza și de a instrui, ea devine în veacul luminilor franceze un instrument de luptă cu obiective foarte precise.

Cele cîteva aspecte desprinse din climatul social-politic englez sau francez al epocii au menirea de a sublinia raportul dintre un anume context istoric cu toți factorii lui specifici și funcționalitatea pe care o poate căpăta cultura. Climatul social-istoric național poate deci favoriza, limita sau împiedica cristalizarea și eficiența gîndirii iluministe într-o anumită țară. Devierile și actele de degradare a patrimoniului de principii iluministe care au loc în diverse țări sînt elocvente în acest sens. Contextul național specific poate scoate în relief un peisaj literar cu implicații didactico-academice, ca în Germania de pildă.

Amprenta specifică pe care o capătă iluminismul de la o țară la alta este determinată pe de o parte de gradul de evoluție a burgheziei și de coeziunea ei internă, iar pe de altă parte, de gradul de receptivitate a altor grupuri sociale față de marile idei ale secolului al XVIII-lea.

[1] Apud J.M. Goulemot și M. Launay, *Le siècle des lumières*, Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 23.

Scanned with CamScanner

Dispersarea burgheziei germane în cele cîteva sute de stătuleţe conduse de prinţi autocraţi reduce iluminismul din această ţară la aspecte culturale şi filozofice, implicaţiile sociale cu caracter militant fiind foarte modeste.

În monarhia habsburgică, la fel ca şi în alte state din sud-vestul Europei, slaba dezvoltare a burgheziei şi existenţa unor pături aristocratice receptive la iluminism fac ca o anumită vreme să predomine iluminismul reformist, care viza educaţia tineretului, elaborarea de manuale şcolare şi cărţi practice pentru ţărani.

Există astfel un iluminism de factură aristocratică, şi formula lui clasică ni se pare că este reprezentată de iozefinismul din monarhia habsburgică, unele tendinţe similare putînd fi semnalate şi în iniţiativele cultural-politice patronate de alţi suverani luminaţi, ca Frederic al II-lea şi Ecaterina a II-a. Iluminismul de provenienţă aristocratică coexistă cu cel de esenţă burgheză, concurîndu-l adeseori pe acesta şi încercînd să-l zădărnicească. Cele mai multe reforme, iniţiate de Iosif al II-lea în monarhia habsburgică, cu evidente consecinţe şi în Transilvania, sînt de această natură. Astfel, anularea iobăgiei în unele provincii care făceau parte din monarhia habsburgică, reducerea unor sărbători religioase, înfiinţarea de şcoli şi elaborarea de manuale pentru naţionalităţile conlocuitoare fac parte din obiectivele iozefinismului. Cînd cercetătorul german Fr. Valjavec încearcă să definească elementele fundamentale ale iozefinismului, el surprinde în primul rînd tentativa de conciliere a spiritului vechi cu cel nou:

«Iozefinismul este rezultatul mai multor serii de dezvoltări spirituale, el este în primul rînd consecinţa unor năzuinţe de realizare a unui echilibru între concepţiile timpului trecut din domeniul politic şi cultural-bisericesc, pe de o parte, precum şi între spiritul iluminismului, tendinţele de secularizare şi de laicizare, pe de altă parte».[1]

Schiţarea unor coordonate generale ale secolului luminilor are doar rostul să scoată în relief anumite struc-

[1] Fr. Valjavec, *Der Josephinismus*, ed. a II-a, Verlag von R. Oldenbourg, München, 1945, p. 8.

Scanned with CamScanner

turi sociale care au contribuit la stimularea sau îngreunarea creării unui climat de idei, favorabil idealului de progres, egalității între popoare sau întreținerii cultului rațiunii împotriva spiritului teologic apăsător. Dialectica raportului de forțe pe care am conturat-o în anumite țări nu este de natură să epuizeze toate nuanțele unor structuri sociale atît de variate și amestecate, existente odinioară în Europa.

Desprinderea unor date caracteristice pentru climatul social-politic și istoric din anumite țări ca Anglia, Franța, Germania și vechea monarhie habsburgică pleacă de la principiul centrelor de emisie a ideilor în veacul luminilor și de la ariile culturale de recepție.

Pe parcursul secolului unele centre de recepție au putut deveni zone de emisie pentru alte arii de cultură, polarizate economic și politic în jurul lor.

Se știe doar că în această epocă primele centre de emisie au fost Anglia și Franța. În funcție de acestea, alte arii culturale și geografice, ca Germania, Italia, Spania, Țările de Jos, Suedia, Austria, Țările Române, monarhia habsburgică, Polonia, Rusia, Grecia etc. constituiau centre de recepție.

Aceasta este și situația unor capitale ca Berlinul și Viena. Dar «monarhiile luminate», de talia acelora conduse de Frederic al II-lea și Iosif al II-lea, au reprezentat terenul unor reforme politice și culturale care au stîrnit un larg interes, cele două capitale fiind și centre de studiu pentru tinerii din alte țări. În acest sens se poate spune că Viena a devenit în epoca iozefinistă un puternic centru de emisie pentru unele țări din sud-estul Europei și în primul rînd pentru acelea care se găseau sub jurisdicția sa politică.

Pe de altă parte, trebuie să precizăm că demarcarea unor structuri social-politice caracteristice pentru secolul luminilor a fost făcută și pornind de la ideea că ele sînt repetabile cu mici modificări de nuanțe, determinate de gradul mai avansat sau mai redus de dezvoltare a burgheziei naționale și de orientarea sa politică.

În acest context european, în care circulația ideilor era întîrziată atît de caracterul greoi al mijloacelor de

Scanned with CamScanner

comunicație, cît și de cenzura care oprea anumite cărți la graniță, Transilvania se găsea mai aproape de zona de iradiație a iozefinismului, în vreme ce Țara Românească și Moldova s-au dovedit mult mai receptive față de principiile iluministe de proveniență franceză, indiferent de calea pe care acestea au pătruns în ariile românești de cultură.

Scanned with CamScanner

Bibliografie

Studii despre epoca luminilor şi iozefinism

Eliade P., *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898.

Friedel E., *Aufklärung und Revolution*, C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, München, 1961.

Goulemot J.M., Launay M., *Le siècle des lumières*, Ed. du Seuil, Paris, 1968.

Haas Fr., *Der Josephinismus*, 3 vol. Verlag Herold, Wien, 1951—1953.

Hauser A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 vol., C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, München, 1958.

Iorga N., *Études Roumaines*, II, *Idées et formes littéraires françaises dans le sud-est de l'Europe*, Librairie Universitaire, Paris, 1924.

Loliée Fr., *Histoire des littératures comparées*, Librairie Ch. Delagrave, f. d.

Pomeau R., *L'Europe des lumières. Cosmopolitisme et unité européene, au XVIII-e siècle*, Stock, Paris, 1966.

Réau L., *L'Europe française au siècle des lumières*, Editions Albert Michel, Paris, 1938.

Valjavec Fr., *Der Josephinismus*, ed. a II-a, Verlag von R. Oldenbourg, München, 1945.

Valjavec Fr., *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*, III, *Aufklärung und Absolutismus*, Verlag von R. Oldenbourg, München, 1958.

Winter Ed., *Der Josefinismus*, Rütten und Loening, Berlin, 1962.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

2
Premisele ideologice ale literaturii din epoca luminilor

Hegemonia spiritului filozofic

Cercetarea denumirilor atît de variate date veacului al XVIII-lea[1] atestă printre altele și pe aceea de *secol al filozofiei*.

Este adevărat că și în epoca de afirmare a clasicismului, filozofia a înregistrat o eflorescență remarcabilă, dar literatura nu se arătase receptivă față de unele implicații politice ale acesteia. Comparația dintre cele două veacuri demonstrează că de la raționalismul cartezian și empirismul lui John Locke pînă la materialismul lui Diderot, Helvétius și d'Holbach, evoluția gîndirii filozofice marchează un spirit continuu de laicizare și autonomizare față de alte domenii cărora le era subordonată. Faptul acesta imprimă filozofiei un prestigiu deosebit și o funcționalitate diferită față de cea pe care o deținea în veacul anterior.

Sentimentul de frapantă noutate oferit de peisajul gîndirii filozofice din secolul al XVIII-lea este însoțit de admirația și încrederea unor oameni de litere în forța și strălucirea filozofiei. Semnalăm acest fapt deoarece

[1] V. L. Saulnier, *La littérature française du siècle philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 7.

avem convingerea că şi el se integrează în suita acelor date fundamentale care compun *conştiinţa secolului*. Un poet şi estetician minor ca Houdart de la Motte face în acest sens o elocventă profesiune de credinţă:

«S-a răspîndit de un anumit timp un spirit filozofic aproape nou, o lumină care n-a strălucit de loc deasupra strămoşilor noştri».[1]

Dar spiritul inovator pe care îl aduce gîndirea filozofică din secolul al XVIII-lea are implicaţiile cele mai variate şi contradictorii. Aşa ne explicăm de ce într-un roman de multă vreme uitat, *Secolulsau Memoriile Contelui S**** (1736), M-me Levéque se simte obligată să facă o adevărată cronică a pulsului ideilor din cadrul epocii şi a modului lor intempestiv de afirmare faţă de care ea este nevoită să se supună:

«Sînt deci obligată... pentru a le păstra prietenia, să fiu cînd deistă, cînd atee, citeodată feroniană, epicuriană, în sfîrşit, în toate felurile, în vreme ce în tăcere suspin şi aş vrea să trăiesc după legea Evangheliei, dacă aceasta n-ar fi absolut împotriva proiectelor mele şi a destinului meu».[2]

Într-un asemenea roman lipsit de valoare se poate detecta atît diagrama unor idei cît şi forţa lor de penetraţie în epocă. Dar în pofida caracterului lor eteroclit, cercetătorii gîndirii filozofice din această perioadă încearcă să surprindă acel numitor comun care le conferă originalitatea fundamentală. Atunci cînd caută nota caracteristică a filozofiei iluministe, Jean Wahl, de pildă, consideră că aceasta este reprezentată de «inteligenţa analitică».[3]

Realizînd aceeaşi tentativă, Paul Hazard scoate în evidenţă importanţa «spiritului critic universal»:

«Aceasta este critica universală; ea este exercitată în toate domeniile, literatură, morală, politică, filozofie; ea este spiritul acestei epoci polemice».[4]

Cele două coordonate ale gîndirii filozofice din secolul luminilor, scoase în evidenţă de doi oameni de cultură

---

[1] Apud W. Krauss, *op. cit.*, p. X.
[2] Ibid.
[3] J. Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Idées, 1962, p. 43.
[4] P. Hazard, *op. cit.*, p. 18.

Scanned with CamScanner

cu o formaţie diferită, nu se exclud, dimpotrivă, se întregesc. Ele pun în lumină o problemă de metodologie filozofică, care nu poate fi trecută cu vederea, dar marchează în acelaşi timp o atitudine existenţială, tradusă prin exprimarea sa estetică, etică şi literară, pe cele mai variate planuri de manifestare.

Demonstrînd o vădită neîncredere în cele mai multe sisteme filozofice anterioare, gînditorii din veacul al XVIII-lea reexaminează în mod critic concluziile oferite de filozofia şi ştiinţa secolelor trecute. Scepticismul lor metodologic devine astfel stimulator şi fertil. El impune o anumită întoarcere spre concret, spre datele originare, oferite de raportul dintre conştiinţă şi existenţă. Fundamentarea aceasta pe fapte se produce sub zodia unei continue pozitivări a gîndirii, scientismul iluminist constituind o cale fertilă de laicizare a filozofiei. Dar fenomenul acesta nu are un caracter general. Trebuie să precizăm că în peisajul de idei oferit de efervescenţa secolului luminilor nu lipsesc nici tentativele de a opune metafizica ştiinţei, unele concluzii ale lui Newton sau Berkeley fiind elocvente în acest sens.

Dezvoltarea antinomică a gîndirii filozofice din secolul al XVIII-lea nu înlătură posibilitatea stabilirii unor trăsături generale definitorii. Implicaţiile materialiste cu nuanţele lor dialectice, pe de o parte, raţionalismul idealist şi deismul, pe de altă parte, reprezintă coordonatele de bază ale gîndirii iluministe.

Dar cum un excurs filozofic de mare amploare nu intră în sfera preocupărilor noastre, vom releva atît spiritul inovator faţă de veacul anterior, cît şi antinomiile interne ale gîndirii din secolul luminilor prin examinarea modului de abordare a teoriei existenţei şi a teoriei cunoaşterii.

Reducţia gîndirii filozofice din secolul al XVIII-lea la problemele şi obiectivele sale fundamentale, pune în evidenţă atît analogiile cu veacul anterior, cît şi deosebirile care marchează forţa revoluţionară a acestei filozofii.

Raportările la patrimoniul filozofic din veacul anterior sau de la începutul secolului al XVIII-lea ne permit să scoatem în relief puncte de vedere şi soluţii metodologice oferite în primul rînd de cartezianism.

Scanned with CamScanner

La acestea se adaugă anumite tentative de rezolvare a teoriei cunoașterii pe baza unor concluzii desprinse din operele lui Locke, Newton, Spinoza și Leibniz.

Respins de către unii filozofi, cartezianismul, de pildă, este receptat la începutul veacului luminilor prin acele implicații raționaliste care concordă cu noul mod de gîndire. Astfel, dacă prin datele sale care explicau religia revelată, ca și prin metafizica derivată din gîndirea Sfîntului Augustin, cartezianismul fusese receptat de către teologii de la Port-Royal, prin unele aspecte metodologice, ca și prin baza sa raționalistă aceeași filozofie va oferi iluminiștilor argumente împotriva fideismului.

Un larg ecou în gîndirea iluministă va găsi de asemenea determinismul cartezian.

Se știe doar că în secolul luminilor s-au conturat în jurul acestei probleme două poziții absolut opuse care, într-un anume fel, vor fi exprimate literar de Diderot în romanul *Jacques fatalistul*.

Una dintre aceste direcții pledează pentru un determinism foarte riguros care nu lasă în univers nici un fel de spațiu pentru intervenția divină. Alta, opusă determinismului mecanicist, dar și intervenției providențiale, explică anumite evenimente prin hazard. În felul acesta problema necesității și a libertății ajunge să fie abordată din două unghiuri de vedere absolut diferite. Determinismului excesiv îi va opune Voltaire, de pildă, filozofia hazardului, împinsă la absurd în *Candid*, dar pe care o regăsim sub o formă mai moderată și în studiile sale istorice.

Între aceste două poziții extreme, care n-au fost formulate foarte limpede de către Descartes, dar care puteau fi detectate în opera sa, s-au configurat numeroase deosebiri de opinii care pot fi întîlnite și la Helvétius, și la d'Holbach sau La Mettrie.

Înainte de aceștia, Malebranche încercase și el să demonstreze că Dumnezeu a fixat o dată pentru totdeauna legile naturii, după care nu mai poate avea loc nici un fel de intervenție providențială. Teza aceasta a fost reluată și de către Voltaire.

Dar pornind tot de la Descartes, abatele Meslier afirma că universul este condus de anumite legi ale naturii care

Scanned with CamScanner

sînt în exclusivitate rezultatul unor modificări intervenite în diferite părți ale materiei.

Determinismul cartezian va găsi un larg ecou și în filozofia lui Leibniz, ca și a discipolilor acestuia, în vreme ce elementele iraționaliste ale acestei filozofii alimentează în continuare gîndirea spiritualistă și teologică de nuanță catolică[1].

Dar continua năzuință de scientizare a filozofiei, la care se adaugă datele noi, furnizate de studiul mecanicii și al logicii, contribuie la începutul procesului de perimare a cartezianismului, localizat de A. Adam în jurul anului 1733. După 1720, apărătorii săi în Franța sînt din ce în ce mai puțini, printre aceștia numărîndu-se Mairan și Fontenelle[2], ultimul ironizat de către Voltaire fără multe menajamente în povestirea filozofică *Micromegas*.

Declinul gîndirii carteziene capătă însă proporții tot mai mari o dată cu difuzarea ideilor științifice și filozofice formulate de Newton. Simptomatice pentru decăderea unuia și ascensiunea altuia ni se par anumite afirmații ale lui Voltaire desprinse din *Scrisorile filozofice*.

După ce scriitorul francez s-a familiarizat cu opera lui Newton, și-a exprimat poziția față de Descartes din perspectiva specifică unui gînditor iluminist. Comparat cu Newton, Descartes apare mult diminuat:

«Filozofia sa n-a mai fost după aceea decît un roman ingenios și cel mult verosimil pentru ignoranți. El s-a înșelat asupra naturii sufletului, asupra dovezilor existenței lui Dumnezeu, asupra materiei, asupra legilor mișcării, asupra naturii luminii. El a admis ideile înnăscute, a inventat noi elemente, a creat o nouă lume și l-a creat pe om după chipul său»[3].

Aprecierea aceasta critică a scriitorului francez la adresa lui Descartes nu trebuie interpretată ca un act de negare totală a rolului pozitiv pe care l-a jucat cartezianismul în istoria gîndirii filozofice. Voltaire emite o judecată istoristă și ierarhizarea de valori duce la așezarea

---

[1] A. Adam, *Le mouvement philosophique dans la première moitié du XVIII-e siècle*, Societé d'édition d'enseignement supérieure, Paris, 1967, p. 44.

[2] *Op. cit.*, p. 47.

[3] Voltaire, *Opere alese*, I, E.S.P.L.A., 1957, p. 289.

Scanned with CamScanner

firească a lui Descartes şi Newton pe o anumită linie ascendentă a gîndirii:

«Nu cred că se va îndrăzni într-adevăr să se compare întru nimic filozofia lui Descartes cu aceea a lui Newton; prima este o încercare, cea de a doua — o capodoperă; dar cel care m-a dus pe calea adevărului preţuieşte fără îndoială tot atît de mult ca şi cel care a ajuns de atunci încoace la capătul acestui drum».[1]

Dacă Voltaire îşi exprimă în *Scrisorile filozofice* admiraţia pentru omul de ştiinţă care a descoperit legea gravitaţiei şi respectul pentru compatriotul său care a distrus o serie de mituri filozofice şi teologice, alţi gînditori şi savanţi vor ajunge mai tîrziu la un adevărat conflict între cartezieni şi newtonieni. Angajarea în aceste polemici trebuie însă privită ca un notabil act de progres în istoria gîndirii filozofice.

În procesul de răspîndire a ideilor lui Newton în Franţa, de unde vor fi difuzate şi în alte ţări, abatele Conti a fost cel dintîi care a popularizat la Paris anumite principii newtoniene[2]. Dar un rol şi o autoritate mult mai mare a avut în acest sens Maupertuis, savantul pe care, mai tîrziu, Frederic al II-lea îl va numi preşedinte al Academiei de la Berlin. Nici Buffon, care a avut o contribuţie fundamentală în formularea filozofiei naturii, de care vor beneficia numeroşi gînditori iluminişti, nu este străin de o anumită influenţă newtoniană care îl duce şi la unele principii comune cu cele exprimate de Maupertuis.

Nu este lipsită de importanţă rezonanţa pe care teoriile lui Newton au avut-o asupra filozofiei naturii. Cazul lui Buffon care a realizat o traducere a *Metodei fluxurilor* (1740), interesîndu-se în acelaşi timp de transmisia luminii, ni se pare cel mai ilustrativ în acest sens.

Dar receptarea ideilor lui Newton ca om de ştiinţă şi metafizician a dus la concluzii adeseori absolut opuse.

Metafizica lui Newton, precizează A. Adam, lasă un mare spaţiu indeterminării, deci acţiunii absolut libere[3]. Pe acest plan ea se opune determinismului cartezian.

---

[1] *Op. cit.*, p. 290.
[2] A. Adam, *op. cit.*, p. 77.
[3] A. Adam, *op. cit.*, p. 50.

Scanned with CamScanner

Un cunoscut istoric al filozofiei, cum este Emile Bréhier, adaugă pe bună dreptate la cele arătate că mecanica lui Newton este foarte strîns legată de teologie. Bréhier subliniază faptul că Dumnezeu este conceput de Newton ca un geometru sau ca un arhitect care a combinat materia în așa fel încît s-a ajuns la un echilibru stabil, apt să genereze atît o mișcare continuă, cît și una periodică[1].

Indeterminismul propagat de gînditorul englez lasă astfel teologilor un larg spațiu de speculație, pentru a putea căuta cauzele finale și totodată atributele caracteristice unui creator inițial. Consecința aceasta rezultă, în mod paradoxal, nu numai din anumite rămășițe teologice, prezente în filozofia lui Newton, ci și din excesul rigorismului său științific. Se știe doar că atît în cercetarea mecanicii cerești, cît și a fenomenelor naturii, învățatul englez cere o severă aplicare a calculului matematic. Dar cum acest calcul nu se poate aplica unor cauze inițiale și deoarece autorul respinge metodologia carteziană a ipotezelor, el va lăsa în mod inevitabil o largă marjă atît aproximațiilor teologice, cît și cunoașterii prin experiență. Am făcut această precizare deoarece descoperirea gravitației universale nu vizează cauza ultimă a naturii. Nici legile mișcării și ale luminii nu aduc explicații edificatoare în acest sens.

Și cum Newton nu crede că Dumnezeu poate acționa la mare distanță, el ajunge la concluzia că divinitatea este prezentă în toate punctele spațiului ca o ființă activă și inteligentă[2]. Panteismul acesta filozofic reprezintă astfel o manieră caracteristică de desprindere a unor concluzii metafizice dintr-o suită de date științifice insuficiente.

Referindu-se la metoda newtoniană, gînditorul german Ernst Cassirer precizează că:

«aceasta nu este deducție pură, ci analiză. Newton începe prin a expune anumite principii, concepte și axiome universale, pentru a parcurge apoi pas cu pas, cu ajutorul raționamentelor

[1] E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Tom. II, *La philosophie moderne, Le XVIII-e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 278.
[2] E. Bréhier, *op. cit.*, p. 280.

Scanned with CamScanner

abstracte, calea care conduce la cunoașterea particularului, a faptelor simple».[1]

Constatarea aceasta trebuie reținută cu atît mai mult cu cît ea vizează unele probleme de metodologie științifică și filozofică, considerate caracteristice pentru direcțiile de dezvoltare a gîndirii din secolul luminilor.

Se știe doar că alături de preferința pentru sistem, în secolul al XVII-lea domnea gîndirea deductivă, în vreme ce veacul luminilor acordă o deosebită atenție analizei, datelor furnizate de observație și experiență, parcurgerea acestei realități empirice ducînd în cele din urmă la formularea unor principii generale. În felul acesta, cel puțin pe plan teoretic, antinomia dintre experiență și gîndire începe să se estompeze, deoarece, așa cum arată Ernst Cassirer, pentru filozofia luminilor devine semnificativă aspirația de a concilia pozitivul cu raționalul[2].

Prestigiul rațiunii care stimulează gîndirea explicativă sprijinită pe fapte este în felul acesta din ce în ce mai evident. De altfel însuși conceptul de filozofie, așa cum este el definit în *Enciclopedie*, ni se pare edificator în acest sens:

«A filozofa înseamnă a găsi rațiunea lucrurilor sau cel puțin a o căuta; căci atîta vreme cît ne mărginim să vedem și să raportăm ceea ce am văzut, rămînem pe planul istoricului. Cînd se calculează măsura și proporțiile lucrurilor, mărimea și valoarea lor, se realizează o operă de matematician. Dar acela care încearcă să descopere rațiunea, care face ca lucrurile să fie, demonstrînd că ele sînt așa și nu altfel, este filozoful propriu-zis...

Aceasta este de fapt noțiunea de filozofie; scopul său este certitudinea și toți pașii săi tind spre aceasta pe calea demonstrației. Ceea ce-l caracterizează pe filozof și ceea ce îl distinge de vulg, este faptul că nu acceptă nimic fără probe, că nu strînge noțiuni înșelătoare și că pune exact limitele certitudinii, ale probabilului și ale ipoteticului».[3]

Pornind de la această năzuință programatică pe care Ernst Cassirer o descoperea în opera lui Newton, dar o

---

[1] E. Cassirer, *La philosophie des lumières*, Fayard, 1966, p. 43.

[2] *Op. cit.*, p. 44.

[3] *Textes choisis de l'Enciclopédie*, Editions Sociales, 1952, p. 159—160.

Scanned with CamScanner

socotea semnificativă pentru orientarea gîndirii iluministe în general, gînditorul german adaugă, pe bună dreptate, că raţiunea nu mai este concepută ca o regulă anterioară fenomenelor, ea fiind demonstrată ca o raţiune internă şi explicativă a acestora prin studiul lor aplicativ, direct[1].

Tentativa aceasta de scientizare a filozofiei care refuză spiritul de sistem, dar nu actul de sistematizare, se relevă şi din raporturile pe care le au pe parcursul secolului spiritul filozofic cu cel matematic, precum şi cu spiritul geometric, achiziţiile din aceste domenii fiind transpuse şi în filozofia socială, precum şi pe plan psihic în sondarea şi explicarea actului de cunoaştere.

Reţinem această constatare deoarece cele două obiective fundamentale care stau în faţa investigaţiei filozofice din secolul luminilor vizează problema existenţei şi actul cunoaşterii, adeseori maniera de rezolvare a uneia repercutîndu-se şi asupra celeilalte.

Dar ostilitatea programatică a unor gînditori faţă de sistem, precum şi primatul datului conjugat cu raţiunea explicativă, nu exclud receptivitatea filozofilor iluminişti din secolul al XVIII-lea faţă de acele sisteme de gîndire din veacul anterior, care le ofereau puncte de sprijin, premise de plecare sau concluzii pe care le socoteau valabile.

Raportările frecvente pe care le întîlnim pe parcursul secolului luminilor la filozofia lui Spinoza, Hobbes, Locke şi la monadologia lui Leibniz, care pune bazele raţionalismului german în acele decenii de tranziţie dintre cele două veacuri, ni se par semnificative.

Ele sînt explicabile în primul rînd prin tenta scientistă, prin interesul pentru spiritul matematic şi geometric pe care iluminiştii l-au putut descoperi la unii gînditori din secolul anterior. În acelaşi fel ne explicăm atenţia acordată empiriştilor englezi din secolul al XVIII-lea, care au fost şi ei în permanenţă ispitiţi de conciliereа dintre datele furnizate de observaţie şi experienţă şi generalizările oferite de raţiunea speculativă.

Filozofia lui Spinoza (1632—1677) reprezintă astfel unul din punctele de legătură dintre gîndirile celor două

[1] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 44.

Scanned with CamScanner

epoci. Operele sale fundamentale, *Tratatul teologico-politic* (1670) și *Etica* (1675), au făcut să fie acuzat de unii teologi creștini de ateism, iar gîndirea sa independentă a determinat încă din tinerețe excomunicarea sa din comunitățile evreiești.

Referindu-se la metafizica lui Spinoza, gînditorul englez Bertrand Russel scria:

«aceasta este cel mai bun exemplu de ceea ce se poate numi monismul logic, adică doctrina care vrea ca lumea în ansamblul său să fie o substanță unică, din care nici o parte nu este în mod logic capabilă să existe singură».[1]

Pornind de la principiile carteziene în domeniul gîndirii teoretice, de la Hobbes în privința orientării unor opinii social-politice, la care adaugă datele oferite de rezultatele cercetărilor lui Galileo Galilei și Giordano Bruno, Spinoza ajunge la concluzia că legile naturii și ale lucrurilor sînt aceleași peste tot, iar la baza actului de cunoaștere stau aceleași principii.

Dacă Descartes acceptă existența a trei substanțe fundamentale reprezentate de Dumnezeu, spirit și materie, prima creîndu-le pe celelalte, Spinoza pleacă de la premisa că există o singură substanță constituită de «Dumnezeu sau natură», ale cărei atribute esențiale sînt «eternitatea» și «infinitul în spațiu».

Unică și infinită, substanța aceasta este autonomă, fiind în același timp cauza tuturor lucrurilor care constituie existența și totodată *causa sui*. Contopită și identificată cu natura, divinitatea nu mai reprezintă o forță anterioară creației, un spirit transcendent, conceput în maniera teoriilor creaționiste, ci infinitul, nucleul tuturor lucrurilor și fenomenelor care compun existența. Identificat cu natura, Dumnezeu devine o totalitate infinită care însumează toate modurile de existență. Oamenii și fragmentele de materie sînt doar moduri ale acestuia. Deoarece lumea nu a fost realizată prin creație sau emanație, nici prin desprinderea din infinit, modurile acesteia de existență nu au o sursă autonomă, totul fiind reglementat de necesitățile logicii absolute, de un nexus cauzal

[1] B. Russel, *Histoire de la philosophie occidentale*, Gallimard, 1952, p. 589.

Scanned with CamScanner

care nu poate acționa decît într-un singur fel. Lucrurile finite sînt astfel moduri ale unei substanțe infinite, determinarea lor făcîndu-se prin negare, adică prin ceea ce nu sînt.

Celor două atribute fundamentale ale substanței infinite le corespund două categorii de moduri. Din modificarea întinderii rezultă mișcarea și repaosul, iar din stările gîndirii, — înțelepciunea și voința. Aceasta duce la concluzia că nexusul cauzal nu poate acționa decît pe planul său, deci modul întinderii și modul gîndirii nu se pot influența unul pe altul. Dar cum acestea nu sînt decît atribute ale aceleiași substanțe unice, însemnează că ele sînt privite din două perspective diferite. Dacă din perspectiva întinderii ne reprezentăm o suită de mișcări, din cea a gîndirii realizăm o suită de reprezentări. Orice lucru, după părerea lui Spinoza, este corp și spirit, în același timp. Deoarece toate lucrurile sînt însuflețite, însemnează că legile aplicate corpurilor rămîn aceleași și pentru stările existenței.

Panteismul lui Spinoza configurat pe planul teoriei existenței se traduce, în domeniul teoriei cunoașterii, printr-un anume spiritualism sau intelectualism.

De aceea autorii de studii de istorie a filozofiei vorbesc cînd de monismul materialist al gînditorului, cînd de monismul logic. Intelectualismul său rezultă mai ales din acele afirmații prin care încearcă să demonstreze de ce corpurile sînt o piedică în fața cunoașterii clare. Spinoza consideră percepția o formă inferioară a cunoașterii, formele superioare ale actului gnoseologic fiind reprezentate de cunoașterea logică, discursivă, rațională.

Spinoza este tipul gînditorului cu sistem. El ordonează anumite date ale filozofiei și științei din veacurile anterioare într-un spirit geometric. Pornind de la teze stabilite aprioric, Spinoza construiește definiții, axiome, postulate, pentru a ajunge la demonstrații, corolarii și scolii[1]. Gîndirea sa a avut o largă rezonanță în primele decenii ale secolului luminilor, iar în cultura germană ca s-a prelungit pînă mai tîrziu.

[1] R. Falckenberg, *Geschichte der neueren Philosophie* Verlag von Veit et. Comp., Leipzig, 1898, p. 163.

Scanned with CamScanner

Filozofii materialişti şi panteişti, ca şi autorii de studii despre natură, se declară adeseori discipoli ai lui Spinoza. Antoine Adam relatează că în Franţa marchizul d'Argens făcea elogiul spinozismului în ale sale *Scrieri cabalistice*. Tot el scrie că în 1705, cînd Toland pune în circulaţie termenul de panteism, îl socoteşte un sinonim al spinozismului. Acelaşi cercetător reţine o anumită scriere a lui Lenglet Dufresnoy, tipărită la Bruxelles în 1731. Această *Refutaţie* era un elogiu şi o explicare detaliată a operei lui Spinoza[1].

Receptarea gîndirii lui Spinoza despre natură, substanţă, gîndire, libertate, determinare etc. are loc şi în Germania, unde este de asemenea realizată din cele mai variate perspective. Cercetătorul german contemporan Paul Reimann îi consacră un întreg capitol dintr-o lucrare, intitulat *Pe urmele lui Spinoza*. El insistă în primul rînd asupra influenţei exercitate de Spinoza asupra conceptului de filozofie a naturii la Goethe, indicînd de asemenea unele ecouri întîlnite în gîndirea lui Herder şi Fr. Jakobi. P. Reimann semnalează şi reacţia lui Schiller împotriva spinozismului[2].

Pe planul evoluţiei ideilor filozofice gînditorul asupra căruia avea să se exercite o dublă influenţă atît din partea lui Descartes, cît şi a lui Spinoza este Leibniz (1646—1716).

Intelectual cu o profundă şi complexă formaţie enciclopedică, instruit la început în spiritul filozofiei aristotelice şi neoscolastice, receptiv la ideile unui materialist libertin de talia lui Gassendi, dar şi la opera lui Malebranche şi d'Arnold, Leibniz îl cunoaşte pe Spinoza în 1676, citind în manuscris[3] unele fragmente din *Etica* acestuia. Mai tîrziu a încercat să se distanţeze de acest maestru ale cărui scrieri au avut un ecou notabil asupra sa.

Operele care însumează ideile fundamentale exprimate de Leibniz sînt reprezentate de *Noi eseuri asupra intelectului uman* (1704), editate postum în 1765, *Teodiceia* (1710) şi *Monadologia* (1714), editată postum în 1720.

---

[1] A. Adam, *op. cit.*, p. 67—68.
[2] P. Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur*, Dietz Verlag, Berlin, 1956, p. 216—231.
[3] B. Russel, *op. cit.*, p. 593.

Scanned with CamScanner

Continuînd într-un mod propriu examinarea problemei substanței, Leibniz ajunge la concluzii originale care-l diferențiază atît de Descartes, cît și de Spinoza. Gînditorul german respinge teza spinoziană potrivit căreia la baza existenței ar sta o substanță unică cu o întindere infinită; Leibniz pleacă de la premisa unei pluralități a substanțelor înzestrate cu o forță proprie de propulsare și multiplicare, dar inapte să comunice între ele. Aceste substanțe sînt denumite de autor *monade*. Filozoful german afirmă că monadele, fără să aibă ferestre deschise unele spre altele, au capacitatea de a oglindi mai limpede sau mai obscur întregul univers nu pentru că universul le-ar putea influența, ci pentru că sînt înzestrate de Dumnezeu, monada supremă, cu o asemenea însușire. În funcție de acest criteriu monadele sînt organizate într-o adevărată ierarhie, de la formele cele mai simple pînă la cele mai complicate.

Deoarece prin această viziune atomizantă a lumii nu găsise calea comunicării între monade, Leibniz pune în circulație ideea de *armonie prestabilită* care creează aparența unei interinfluențe. Pentru a ilustra această afirmație abstractă, autorul arată că așa cum două ceasuri reglate în același chip indică timpul la fel, monadele acționează și ele în aceeași manieră. Respingînd ideea că substanța are drept atribut fundamental întinderea infinită, Leibniz pune accent pe forța și sensibilitatea specifică monadelor, care în toate formele lor reprezintă materia vie.

Într-o *Scrisoare despre chestiunea esenței corpurilor*, Leibniz precizează:

«Cu toate acestea nu trebuie confundate noțiunile de loc, de spațiu sau întindere cu noțiunea de substanță, care în afară de întindere, însumează rezistența, deci acțiunea și pasiunea».[1]

Într-un eseu din volumul menționat autorul simte nevoia să explice specificitatea acestei *monade-forță*, înzestrată cu capacitatea de automișcare:

«Veritabila forță activă însumează acțiunea în ea însăși, ea este entelechia, puterea mediatoare între simpla facultate de

[1] Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, f. d., p. 487.

Scanned with CamScanner

a acționa și actul determinat sau efectuat; ea conține și îmbracă efortul; ea se determină prin ea însăși la acțiune; ea nu are nevoie să fie ajutată, ci doar să nu fie împiedicată».[1]

Sistemul filozofic creat de Leibniz, care pune bazele raționalismului german, rămîne totuși un amestec straniu de scientism și de teologie. Coordonate de o forță supremă, monadele sale oarbe sînt toate înzestrate de autor cu spirit și gîndire. De aceea atomii aceștia de materie-forță care populează vidul din univers[2], după cum precizează B. Russel, sînt mai degrabă o imensitate de spirite patronate de divinitate.

De altfel, Leibniz este în mod stăruitor preocupat de demonstrarea existenței lui Dumnezeu, teză în spiritul căreia aduce patru argumente: 1. argumentul ontologic, 2. argumentul cosmologic, care duce spre cauza primă, 3. argumentul adevărurilor eterne și 4. argumentul armoniei prestabilite.

Inconsecvent cu premisele materialiste ale gîndirii sale, tentat mereu să concilieze teologia cu progresul științelor pozitive moderne, Leibniz nu a putut depăși limitele raționalismului idealist obiectiv. Trăind la o răscruce de epoci, autorul *Monadologiei* deschide în cultura germană calea unei filozofii idealiste eclectice, continuată mai tîrziu de Wolff și Baumeister.

Alături de Spinoza și Leibniz, J. Locke (1632—1704) cu sistemul său filozofic atît de complex, are o profundă influență asupra dezvoltării gîndirii din secolul al XVIII-lea, ideile sale ducînd atît la accentuarea concepției materialiste despre existență, cît și la formularea unei teorii a cunoașterii cu o bază realistă mult mai cuprinzătoare. B. Russel îl numește pe John Locke apostolul revoluției de la 1688 și reprezentantul cel mai fidel al spiritului acestei epoci[3].

Opera în care J. Locke își concentrează ideile sale filozofice fundamentale este intitulată *Eseu asupra intelectului omenesc* (1690). Ea demonstrează că Locke este unul dintre fondatorii empirismului englez, continuînd

[1] *Op. cit.*, p. 492.
[2] B. Russel, *op. cit.*, p. 614—615.
[3] *Idem.*

Scanned with CamScanner

o anumită direcție de gîndire care s-a configurat prin contribuția lui Bacon și Hobbes.

Privind cu o detașată ironie, așa cum rezultă dintr-o scrisoare a sa, ipotezele despre monade emise de Leibniz, Locke încearcă să construiască un edificiu de gîndire antidogmatic și antiscolastic, deschis în general cuceririlor științei din acea vreme, în care fizica și mecanica se bucurau de un prestigiu deosebit.

Demonstrația filozofică a gînditorului englez este de așa manieră încît adeseori ideile privitoare la teoria cunoașterii sînt strîns legate de acelea în care vizează teoria existenței. J. Locke pleacă de la premisa că realitatea exterioară conștiinței umane are o existență obiectivă, autonomă față de aceasta. Realitatea aceasta obiectivă, caracterizată prin materialitate și automișcare, este de așa natură încît ființa umană se comportă față de ea ca într-o confruntare cu un dat pe care îl poate cunoaște, dar pe care nu-l poate nici crea, nici distruge.

«Dar cît despre crearea celei mai mici particule de materie nouă, sau cît despre distrugerea unui atom din ceea ce este în ființă dinainte, în această privință el <omul> nu poate face nimic»[1].

O dată formulat, raportul între conștiință și existență îi permite gînditorului să demonstreze că actul de cunoaștere a realității obiective se poate produce pe două căi fundamentale oferite de senzație și percepție. O altă cale de formare a ideilor nu este acceptată de Locke. Conștiința omului este la început tabula rasa, deci un univers gol care nu se poate umple decît prin experiență, urmînd ca însăși capacitatea de reflecție și asociere a ființei umane să poată duce la realizarea unor idei complexe.

Consecvent cu această teorie a cunoașterii prin senzații și experiență, J. Locke respinge principiul ideilor înnăscute, pe care îl pusese în circulație un alt filozof de mare prestigiu din Franța, Descartes. Capitolul al II-lea din cartea I a eseului său se deschide prin afirmația:

«Înfățișarea căilor pe care noi dobîndim orice cunoștință ajunge pentru a dovedi că ea nu este înnăscută».[2]

---

[1] J. Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura științifică, 1961, p. 97.

[2] *Op. cit.*, p. 18.

Scanned with CamScanner

În sprijinul acestei teze gînditorul englez aduce cele mai variate argumente din care rezultă că omul nu poate imagina şi nici inventa idei care să nu provină din cunoştinţele filtrate prin simţurile sale.

Empirismul acesta curajos pe care îl propagă J. Locke nu este lipsit de anumite fisuri şi contradicţii, deşi el reprezintă un remarcabil factor de progres într-o perioadă în care gîndirea filozofică ieşea cu greu de sub tutela teologiei şi a gîndirii scolastice medievale.

Unele contradicţii ale principiilor filozofice formulate de gînditorul englez se relevă în teoria sa asupra obiectelor, precum şi în disocierea pe care o face între calităţile primare şi secundare ale acestora. J. Locke consideră calităţi primare atributele inseparabile de obiecte, cum ar fi întinderea, mărimea, soliditatea, în vreme ce culoarea, mirosul, simţul sînt cotate drept calităţi secundare, deci lipsite de o existenţă obiectivă.

Alte contradicţii rezultă din încercarea sa de a concilia adevărurile ştiinţifice impuse de raţiune cu acelea care derivă din teologie şi nu pot fi demonstrate. J. Locke acceptă astfel existenţa divinităţii, precum şi a revelaţiei divine, cu amendamentul că aceasta trebuie supusă unei înţelegeri raţionale. Empirismul din domeniul teoriei cunoaşterii se conjugă astfel cu deismul, al cărui adept va rămîne gînditorul în întreaga sa viaţă.

Influenţa ideilor profesate de J. Locke asupra unora dintre contemporanii săi şi mai ales asupra generaţiilor următoare de filozofi din diverse ţări a fost imensă.

În Anglia direcţia de gîndire inaugurată de el este continuată cu notabile modificări de Berkeley şi Hume, în Franţa îl urmează Voltaire, ca şi alţi adepţi ai senzualismului în domeniul gnoseologiei, în vreme ce în cultura germană ideile sale apar într-un conglomerat foarte eteroclit la Ch. Wolff, Baumeister ş.a.

Evident că seria antecesorilor gîndirii care se configurează pe parcursul secolului al XVIII-lea este mult mai cuprinzătoare, dar nu putem stărui asupra tuturor. Aşezaţi la răspîntia celor două epoci, gînditori ca Pierre Bayle (1647—1706) care realizează *Dicţionarul istoric şi critic* (1695—1697), abatele Jean Meslier (1664—1729) a cărui operă, intitulată *Testamentul meu*, a fost editată parţial

Scanned with CamScanner

de Voltaire și d'Holbach, precum și John Toland (1670—1722) au avut o notabilă influență asupra aripii de stînga a iluminismului din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Prima jumătate a veacului luminilor este dominată de cîteva personalități cunoscute ale gîndirii filozofice, din rîndul cărora menționăm pe Berkeley, Ch. Wolff, G.B. Vico și Montesquieu, ale căror puncte de vedere vizează în primul rînd filozofia practică, sociologia, gîndirea istorică și filozofia dreptului. Menționarea acestor gînditori cu o personalitate atît de diferită ne obligă să precizăm de la început că diagrama ideilor iluministe nu trece decît arareori în această etapă printr-un proces mai profund de radicalizare. Dimpotrivă, raportată la dialectica ideilor de la finele veacului trecut și din primul deceniu iluminist, ea înregistrează o repliere sau o deplasare a unor principii tranșante și îndrăznețe, exprimate de antecesori.

Cazurile cele mai ilustrative ni le oferă operele lui G. Berkeley și Ch. Wolff.

Distanța de la senzualismul profesat de J. Locke la idealismul subiectiv în care a ancorat G. Berkeley (1685—1753) este imensă. Ostil față de rezultatele fizicii lui Newton, neîncrezător în sprijinul pe care cercetările matematice îl puteau oferi filozofiei, adversar al liberilor-cugetători și adept al gînditorilor din școala neoplatonică, Berkeley deschide prin operele sale calea spiritualismului metafizic modern, care a căpătat expresia cea mai tranșantă în plin romantism în opera lui Fichte.

Berkeley este apreciat de autorii de manuale de istorie a filozofiei ca un gînditor precoce. Operele lui fundamentale *Tratat asupra principiilor cunoașterii omenești* (1710) și *Dialogul dintre Hylas și Philonous* (1718) sînt anticipate de o carte de note care însumează germenele principiilor sale, intitulată *Commplace Book* (1702—1710). Cartea aceasta de note configurează spiritualismul gînditorului englez în domeniul teoriei existenței. În această fază unele probleme de gnoseologie sînt rezolvate încă într-o manieră apropiată de aceea a lui J. Locke. Berkeley relevă astfel importanța simțurilor în formarea actului de cunoaștere,

Scanned with CamScanner

afirmînd că reflecţiile produse înaintea ideilor provocate de senzaţii sînt absurde. Principiul acesta îl determină să releve tautologia cogito-ului cartezian.

Dar de la teoria cunoaşterii pînă la formularea directă a raportului dintre conştiinţă şi existenţă, autorul traversează zonele care marchează ancorarea sa în spiritualism. Timpul, de pildă, nu mai este pentru el o categorie obiectivă, ci un dat al spiritului, deoarece gînditorul nu face nici o distincţie între timpul matematic şi timpul interior. Conceput într-un mod absolut mecanic, raportul dintre senzaţie şi idee îl duce pe filozoful englez la concluzia că realitatea exterioară nu există decît în forma în care a fost percepută; senzaţia albului, de pildă, adaugă el, este însuşi albul.

Exprimate laconic în *Commplace Book*, ideile acestea sînt apoi reluate şi argumentate mai larg în *Tratat asupra principiilor cunoaşterii omeneşti*, *Dialogurile dintre Hylas şi Philonous*, *Noua teorie a viziunii* etc.

Din aceste opere rezultă că realitatea exterioară conştiinţei este o pură abstracţiune. Concluzia aceasta este desprinsă din afirmaţia că toate calităţile lucrurilor, atît cele principale, cît şi cele secundare, nu există decît prin actul percepţiei, deci ele ar fi doar un complex de senzaţii. Natura se compune dintr-un ansamblu de idei realizat pe această cale.

Berkeley respinge noţiunea infinitului desprinsă din matematică, precum şi pe aceea de cauză sau forţă, pusă în circulaţie de fizica newtoniană. Acceptarea primei noţiuni l-ar fi dus spre ideea divizibilităţii pînă la particule invizibile, iar raporturile cauzale l-ar fi scos din sfera unor explicaţii teologice, finaliste. Or, pentru Berkeley, forţa şi cauza supremă se identifică cu divinitatea. Ideile noastre, încearcă el să demonstreze, sînt consecinţa unor legi cu care ne-a înzestrat o forţă supremă care este divinitatea, natura fiind şi ea un produs al acestei forţe primare care acţionează după anumite legi constante.

Berkeley este un deist. Încercarea lui de a concilia anumite date ale ştiinţelor moderne cu principiile filozofiei neoplatonice se soldează cu renunţarea la concluziile ştiinţifice şi ancorarea în fideism şi spiritualism.

Scanned with CamScanner

De aceea se poate spune că în vreme ce anumite date ale filozofiei lui J. Locke deschideau drumul spre criticismul kantian, idealismul subiectiv, promovat de Berkeley, duce spre filozofia lui Fichte.

Un alt exponent al gîndirii filozofice din această perioadă este învățatul german Christian Wolff (1679—1754). Hegel vedea în Ch. Wolff un dascăl al poporului german. Istoricul literar H. Hettner îl apreciază mai ales ca profesor care face din filozofie un act de educație destinat tuturor oamenilor, Wolff continuîndu-l din acest punct de vedere pe Thomasius.[1]

Wolff a fost în cea mai mare parte a carierei sale profesor la Universitatea din Halle, iar după aplanarea conflictului provocat de pietiști s-a întors tot aici. Operele profesorului german erau destinate a fi în primul rînd manuale universitare, dar ca făuritor al filozofiei populare germane, autorul le-a conceput în așa fel încît să fie accesibile unui public mult mai larg. Exponent al raționalismului enciclopedist, Ch. Wolff își intitula programatic unele opere într-un anume fel pentru a rezulta și pe această cale poziția sa. Titlurile multora dintre cărțile sale încep astfel: *Gînduri raționale despre Dumnezeu, lume și suflet și despre toate lucrurile în general* (1719), *Gînduri raționale despre faptele oamenilor și apucăturile lor* (1720), *Gînduri raționale despre viața socială a oamenilor* (1722). Alte opere publicate în latină, din suita cărora reținem doar unele titluri mai semnificative, sînt: *Philosophia rationalis sive logica (Filozofia rațională sau logica)* (1728), *Philosophia prima sive ontologia (Filozofia primă sau ontologia)* (1729), *Cosmologia naturalis (Cosmologia naturală)* (1731), *Theologia naturalis (Teologia naturală)* (1736—1737) etc.

Ch. Wolff este prin excelență tipul filozofului eclectic. El folosește numeroase sugestii din operele lui Descartes, Malebranche, Locke, Grotius și Pufendorf. Dar filozofii de bază, în funcție de care simte nevoia să-și precizeze mereu poziția acceptînd sau respingînd unele idei, sînt Descartes, Spinoza și Leibniz.

---

[1] H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, I, Aufbau Verlag, Berlin, 1961, p. 163.

Scanned with CamScanner

Ch. Wolff este tipul gînditorului preocupat să imprime în permanență filozofiei sale o anumită tentă moralistă cu consecințe practice. După părerea sa scopul fundamental al filozofiei este realizarea fericirii. Pe plan teoretic filozofia rămîne, în accepțiunea lui Wolff, o știință a tuturor lucrurilor posibile, menirea sa fiind aceea de a demonstra cum și pentru ce acestea sînt posibile.

Problemele de ontologie pe care gînditorul german le abordează îl duc spre soluții relativ asemănătoare cu acelea la care ajunseseră Spinoza și Leibniz. Ch. Wolff concepe lumea ca o totalitate de ființe finite care se găsesc în anumite raporturi unele cu altele. Acestea, la rîndul lor, se compun din elemente simple fără mărime și mobilitate, dar înzestrate cu forțe și însușiri care le deosebesc unele de altele. Ajungînd astfel să abordeze problema substanței și a existenței, Wolff se detașează de Spinoza și Leibniz prin această viziune a unei lumi cu ființe absolut separate și individual determinate, deoarece autorul nu acceptă principiul leibnizian al armoniei prestabilite.

Ch. Wolff și-a făcut un merit fundamental din încercarea de a separa domeniul filozofiei de acela al teologiei. Cu toate acestea, «gîndurile raționale» ale lui Ch. Wolff ancorează și ele în cele mai multe cazuri în teologie și idealism raționalist. Formată dintr-un fel de atomi înzestrați cu energie, lumea are totuși o unitate care îi este dată de Dumnezeu. Dar existența lui Dumnezeu nu este doar o concluzie a ontologiei sau a cosmologiei sale. Ea este susținută și pe alt plan cu ajutorul argumentelor desprinse din teologia naturală. Divinitatea reprezintă astfel argumentul prin care Ch. Wolff explică posibilitatea existenței unor ființe lipsite de rațiunea de a fi. Într-o viziune finalistă asupra existenței, Wolff conchide în cele din urmă că universul a fost făcut pentru om care, trăind ca o ființă rațională, aduce omagiul său divinității.

Wolffianismul nu rămîne o simplă filozofie universitară; pornind de aici el iradiază și alte zone de cultură. Din rîndurile acelora care-l propagă de la catedră E. Bréhier amintește pe Bilfinger, profesor la Tübingen și pe Andreas Rüdiger, care era profesor la Leipzig și la

Scanned with CamScanner

Halle. Influenţa lui Wolff se extinde şi asupra unui alt mare centru de cultură iluministă cum este Viena. Aici cărţile sale sînt prelucrate de Ch. Baumeister şi devin manuale de şcoală. Pe această cale vor veni în contact cu ele cărturarii Şcolii ardelene, numele lui Wolff fiind deseori menţionat în cărţile iluministe, fie în studii de drept natural, fie în cărţi de psihologie. S. Bărnuţiu, de pildă, îl citează adeseori ca pe o mare autoritate a gîndirii iluministe.

O dată cu epuizarea unora dintre principiile lui Wolff şi indicarea ariei lor largi de difuzare, ne apropiem de cea de a doua etapă caracteristică a gîndirii din secolul luminilor, marcată de anii 1740—1775. Emile Bréhier afirmă pe drept cuvînt că în această perioadă nu se mai interesează de filozofie doar oamenii eruditi, profesorii de specialitate, ci întreaga societate a vremii care avea acces la cultură.[1]

Supremaţia gîndirii filozofice ca mijloc de combatere a gîndirii scolastice şi de propagare a unor noi idealuri etice şi social-politice se simte cu toată certitudinea mai ales în aceste decenii. În această jumătate de secol se afirmă gînditori ca David Hume, Montesquieu, Condillac, Diderot, d'Alembert, d'Holbach, La Mettrie, Rousseau şi alţii. «Veacul enciclopedismului» francez se cristalizează de fapt în această perioadă. Eflorescenţa spiritului filozofic european din ultimele cinci decenii ale secolului luminilor îmbracă formele cele mai variate. De la tratatele docte şi dificile pînă la eseu, pamflet, articole şi studii de popularizare, dicţionare filozofice, manuale universitare — literatura filozofică se slujeşte de cele mai diverse modalităţi de propagare a principiilor iluministe.

Dinamica aceasta a ideilor, precum şi funcţionalitatea lor scoate în evidenţă adevăratul tip de *Aufklärer* iluminist, care se defineşte în acest timp. O dată cu tentativa de autonomizare a filozofiei din sfera teologiei şi de disociere a studiilor de etică, sociologie, filozofie a istoriei şi a dreptului dintr-o mare materie insuficient limpezită, are loc şi configurarea noului tip de filozof

[1] E. Bréhier, *op. cit.*, p. 338.

Scanned with CamScanner

de extracție burgheză care exprimă idealurile lumii moderne.

În secolul al XVIII-lea, filozofia nu mai este profesată decît în puține cazuri de teologi; ea nu mai rămîne decît în unele țări germanice o preocupare pur teoretică a profesorilor care o expun de la catedră.

Revoluția filozofică din secolul luminilor este declanșată în primul rînd de unii scriitori și oameni de știință, «spirite libere», care nu se integrează în vechea ordine de stat, ci, adeseori luptă împotriva ei.

Diagrama ideilor filozofice din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu scoate în evidență un front unitar de gîndire, nici nu relevă o suită imensă de filozofi de valoare relativ egală. Între David Hume, Condillac, d'Alembert, Rousseau deosebirile de vederi sînt destul de mari. S-ar mai cuveni de asemenea să precizăm că propagarea unor idei de largă rezonanță pe plan etic și social-politic nu este întotdeauna realizată de cei mai mari gînditori ai secolului. Voltaire, d'Holbach, La Mettrie, d'Alembert nu mai sînt și nici nu vor să fie creatori de sisteme de gîndire. Spirite eclectice, preocupate în primul rînd de propaganda filozofică, asemenea gînditori realizează în ansamblu un patrimoniu de idei cu o mare rezonanță în epocă. Nici unul dintre ei nu se apropie de valoarea lui Kant care rămîne o piramidă izolată, într-o perioadă preocupată în mod firesc de accesibilitatea ideilor și funcționalitatea lor.

Într-o măsură mai accentuată decît în etapa anterioară, filozofii sînt preocupați de valabilitatea actului de cunoaștere, de procesul de formare a ideilor, de raportul acestora cu realitatea, precum și de probleme ale specificității realității exterioare conștiinței.

În acest context de preocupări David Hume (1711—1776) continuă anumite tradiții create de generațiile anterioare ale filozofilor empiriști englezi, dar se dovedește și foarte critic față de aceștia, căutînd unele soluții proprii în domeniul teoriei cunoașterii. Lucrările sale principale de filozofie sînt *Tratat despre natura umană* (1739—1740) și *Cercetare asupra intelectului omenesc* (d1748).

Scanned with CamScanner

Într-o perioadă în care Condillac, Diderot, Voltaire și alți enciclopediști francezi erau preocupați de utilitatea gîndirii filozofice, de consecințele ei practice, David Hume nu depășește sfera speculațiilor teoretice. Chestiunea fundamentală care-l preocupă pe gînditorul englez vizează valabilitatea actului de cunoaștere și procesul de formare a ideilor complexe.

Pînă la o anumită limită, așa cum menționează E. Bréhier, David Hume rămîne și el un partizan al «ideismului» profesat de J. Locke și G. Berkeley, conform căruia ideea reprezintă o formă intermediară între obiectul perceput și spiritul uman. Dar detașarea față de antecesorii săi se produce și pe planul explicării ideilor simple. David Hume ajunge astfel să facă o evidentă distincție între impresii și idei, în sensul că primele care sînt foarte vii reprezintă originalul, modelele, în vreme ce celelalte sînt doar copiile.

Dacă unei idei simple îi corespunde, după opinia gînditorului englez, o impresie simplă, geneza ideilor complexe nu-l mai satisface prin explicațiile date de Locke sau G. Berkeley. În procesul formării lor intră factori foarte diverși, care nu mai sînt întotdeauna de natură externă, asociațiile dintre idei jucînd un rol important în acest sens, deși ele pot fi și generatoare de erori. Pe această cale însă D. Hume ajunge la o concluzie originală de mare semnificație în epocă. Dacă secolul anterior se arată ostil imaginației, gînditorul englez menționat, ca și alți contemporani ai săi, scoate în relief rolul conexiunilor posibile, realizate cu ajutorul imaginației în obținerea ideilor complexe.

Dar conexiunile acestea pot fi, așa cum am mai spus și mai înainte, generatoare de erori. În rîndul acestor erori gînditorul englez situează problema cauzalității. După părerea sa, raportul cauză-efect stabilit doar pe baza relației anterioritate-succesiune nu are un temei științific, el fiind doar un produs al obișnuinței sau al experienței noastre cotidiene. Negarea principiului cauzalității este asociată în cele din urmă cu respingerea conceptului de substanță. Neacceptînd explicațiile generațiilor anterioare de filozofi, D. Hume neagă existența

Scanned with CamScanner

obiectivă a substanței reducînd-o la un proces asociativ de reprezentări.

Această afirmație îl face pe E. Bréhier să observe că:

«Hume nu sprijinea pe imaginație numai credința noastră în cauzalitate, el fundamenta pe această soluție sceptică cele trei mari probleme care agitau filozofia, începînd din secolul al XVIII-lea: existența unei lumi externe, imaterialitatea sufletului, identitatea personală».[1]

Într-adevăr, dacă acest gînditor sceptic, apropiat adeseori de agnostici, consideră limitat atacul rațiunii împotriva naturii, atunci cînd se referă la autocunoașterea eului afirmă în mod tranșant că actul acesta nu este posibil decît în măsura în care eul ar fi redus la un pachet de senzații.

Scepticismul lui D. Hume s-a extins și asupra teologiei. Gînditor cu formație științifică pozitivă, logician de mare autoritate care subliniază avantajele metodei intuitive, D. Hume afirmă că nici existența divinității și nici imaterialitatea sufletului nu pot fi dovedite, singurele demonstrații valabile fiind cele matematice. Judecat din această perspectivă, filozoful sceptic englez este un anticipator al gîndirii pozitiviste de mai tîrziu.

Influența empirismului englez cu toate consecințele sale care țin de anumite exagerări ale dogmatismului filozofic iluminist este evidentă în întreaga evoluție a gîndirii lui Etienne-Bonnot Condillac (1715—1780).

Condillac este, pe de o parte, un bun cunoscător al operelor lui Descartes, Malebranche, Spinoza și Leibniz, pe de altă parte un consecvent admirator al lui Newton și al ideilor propagate de J. Locke și G. Berkeley. Exponent al gîndirii senzualiste în Franța, Condillac își concentrează ideile fundamentale în cîteva scrieri reprezentative ca: *Încercare asupra originii cunoștințelor omenești* (1746), *Tratat despre senzații* (1754), precum și o altă operă inedită pentru epocă, intitulată *Limba calculelor* (1798).

Sprijinindu-se pe autoritatea lui J. Locke în primul rînd, al cărui *Eseu* fusese tradus în 1700 în limba franceză, Condillac combate doctrina ideismului cartezian, demon-

[1] E. Bréhier, *op. cit.*, p. 364.

Scanned with CamScanner

strînd că acceptarea principiului ideilor înnăscute nu are nici un temei, deoarece raţiunea se formează, nefiind înzestrată aprioric cu nici un fel de date anterioare experienţei. Dacă în *Încercare asupra originii cunoştinţelor omeneşti* gînditorul francez rămîne încă foarte fidel lui J. Locke, acceptînd ca surse ale cunoaşterii atît senzaţia cît şi reflecţia care permit spiritului să dispună de o anumită capacitate de combinare a ideilor, în *Tratatul despre senzaţii* el tinde spre o explicaţie unică, în maniera lui Newton, pentru care avea o imensă admiraţie. Această sursă unică a cunoaşterii constă în «senzaţia transformată».

Pentru a explica într-un mod mai practic procesul de acumulare de cunoştinţe, de formare de idei şi de configurare a unor facultăţi psihice prin intermediul senzaţiilor, Condillac îşi imaginează în *Tratatul despre senzaţii* o statuie care capătă o viaţă complexă prin înzestrarea sa succesivă cu diferite simţuri. Beneficiind la început doar de simţul mirosului, statuia apreciază totul din această perspectivă. Dar, pornind de aici, ea devine capabilă să realizeze acte de atenţie, stări afective ca bucuria şi suferinţa, pentru a beneficia apoi de dorinţă, voinţă, imaginaţie. Înzestrată astfel rînd pe rînd cu alte simţuri, ca auzul, văzul, gustul, statuia capătă mijloace tot mai complexe de percepere a lumii exterioare. Dacă în primele forme ale *Tratatului despre senzaţii* Condillac acordă simţurilor o valoare relativ egală, în versiunea definitivă a acestei opere ponderea cade pe simţul pipăitului, conceput însă ca un simţ activ, destinat să sugereze proporţiile lumii externe.

Referindu-se la finalitatea *Tratatului despre senzaţii*, Condillac scrie:

«În sfîrşit, ultimul obiectiv al primei părţi este de a demonstra extensiunea şi limitele simţului pe care îl tratează. Se observă, de asemenea, cum statuia, limitată la miros, are idei particulare, idei abstracte, ideea de număr, precum şi ce fel de adevăruri particulare şi generale cunoaşte, ce noţiuni îşi face despre posibil şi imposibil, şi cum judecă durata prin succesiunea senzaţiilor».[1]

[1] Condillac, *Traité de sensations*, Première partie, Paris, Larousse, 1938, p. 27.

Scanned with CamScanner

Senzaţia conţine astfel în germene cauza tuturor facultăţilor noastre intelectuale, cea tactilă jucînd un rol deosebit. Raportul dintre senzaţii şi idei este exprimat prin semne care compun limba. Numai o limbă riguroasă, sensibilă la concret şi aptă să-l exprime, poate sprijini investigaţia analitică, singura capabilă să ducă la concluzii valabile.

Pornind de la convingerea că există o realitate exterioară conştiinţei, care se poate cunoaşte prin simţuri, Condillac acceptă în acelaşi timp prezenţa unei substanţe spirituale. Detaşat de idealismul subiectiv, profesat de Berkeley, dispus să împingă empirismul spre limitele lui dogmatice extreme, Condillac este un gînditor dualist a cărui operă exercită o puternică influenţă atît asupra contemporanilor, cît şi asupra generaţiilor de gînditori de mai tîrziu.

În România este cunoscut la început prin traduceri greceşti şi prin referinţele profesorilor greci de la Bucureşti despre el.

Radicalizarea gîndirii filozofice franceze este marcată astfel în mod evident de opera lui Condillac, care face parte din rîndurile colaboratorilor *Enciclopediei*.

Monument al gîndirii filozofice franceze din secolul al XVIII-lea, *Enciclopedia* reprezintă o imensă panoramă a ştiinţelor, artelor, meseriilor, a ideilor filozofice, estetice şi social-politice, însumînd, de fapt, patrimoniul fundamental al iluminismului francez.

Procedeul difuzării cunoştinţelor din perspectiva unei anumite concepţii filozofice sau ştiinţifice fusese experimentat în cultura franceză de către Pierre Bayle cu al său *Dicţionar istoric şi critic* (1695—1697). Pornind de la exemplul oferit de *Enciclopedie* şi de la comentariile făcute pe marginea acesteia, Voltaire a conceput şi el în acelaşi spirit *Dicţionarul filozofic*.

Dacă realizarea *Enciclopediei* aparţine unei pleiade de oameni de cultură cu specialităţi foarte diferite, iniţiativa publicării unei asemenea opere aparţine a doi librari, Le Breton şi Briasson, care i-au oferit lui Diderot traducerea dicţionarului lui Chambers (1728). Alegerea lui Diderot se explică nu atît prin faptul că la acea dată era o personalitate foarte cunoscută, cît prin rezultatele

Scanned with CamScanner

obținute în traducerea unei *Istorii a Greciei* și a unui *Dicționar de medicină*.

Dar constatarea că opera lui Chambers este perimată și că este necesar să se realizeze o lucrare originală, se produce destul de repede. În 1747 este semnat contractul prin care Diderot în calitate de conducător și d'Alembert în calitate de adjunct, se angajează să conducă lucrările acestei opere imense.

Prospectul acestei *Enciclopedii* sau *Dicționar rațional al științelor, artelor și al meseriilor*, realizat de Diderot, a fost publicat în 1750, iar *Discursul preliminar* al lui d'Alembert în 1751.

«Opera pe care o începem (și pe care dorim s-o și terminăm) are două obiective: ca Enciclopedie, ea trebuie să exprime, atît cît este posibil, ordinea și înlănțuirea cunoștințelor umane; ca Dicționar rațional al științelor, artelor și al meseriilor, el trebuie să conțină despre fiecare știință și despre fiecare artă, fie ea liberă sau mecanică, principiile generale care le stau la bază și detaliile esențiale care formează corpul și substanța acestora.»[1]

În această manieră, d'Alembert exprimă intenția acelei societăți de oameni de litere, angajată la realizarea *Enciclopediei*, de a concepe o operă de mari proporții în care să se prezinte alfabetic o adevărată panoramă istorică și critică a cunoștințelor.

Discursul preliminar, realizat de d'Alembert, pleacă de la o anumită fundamentare teoretică a actului de cunoaștere. Raportate la sursa lor originară, cunoștințele pot fi directe sau reflectate.

Pe baza acestui principiu, învățatul francez face o semnificativă clasificare a științelor, pe care le împarte în:

a) științe ale memoriei (istoria)
b) științe ale rațiunii (filozofia)
c) științe ale imaginației (artele frumoase).

După această clasificare autorul realizează o schiță a progresului spiritual, încercînd să surprindă o anumită specificitate, caracteristică secolelor care au urmat de la Renaștere pînă în epoca luminilor. Astfel, dacă secolului al XVI-lea îi este proprie aspirația spre erudiție, seco-

[1] *Textes choisis de l'Encyclopédie*, Editions Sociales, Paris, 1952, p. 35.

Scanned with CamScanner

lul al XVII-lea se remarcă prin progresul artelor frumoase, iar veacul al XVIII-lea prin preeminența spiritului filozofic.

Activitatea imensă și complexă de realizare a *Enciclopediei* s-a bazat pe contribuția unor colaboratori cu o specializare foarte diversă. De aceea, alături de Diderot și d'Alembert, întîlnim semnătura unui alt intelectual neobosit care era cavalerul de Jaucourt (1704—1779). După aceea urmează o vastă suită de colaboratori din diverse domenii. Turgot și Quesnay scriau articolele de economie politică, Daubenton pe cele din domeniul științelor naturii; d'Holbach, chimie; Dumarsais, gramatică; Marmontel, literatură; abații Yvon și de Prades, teologie, iar cele mai multe articole de filozofie au fost scrise de Helvétius, Condillac, abatele Morellet etc.

Semnăturile lui Voltaire, Rousseau și Montesquieu aveau și un caracter onorific.

Întreprinderea aceasta imensă, care s-a soldat în cele din urmă cu o operă monumentală ce a imprimat o nouă orientare spirituală unei epoci de gîndire, a fost plină de dificultăți. *Enciclopedia* și-a avut inamicii și prietenii săi atît în rîndul filozofilor, al teologilor și al scriitorilor, cît și al oamenilor influenți la curte. Dintre prietenii care au susținut într-un fel sau altul realizarea acestei vaste opere, istoricii literari amintesc pe M-me Geoffrin, care reprezenta spiritul saloanelor, pe Duclos și d'Alembert de la Academie, pe M-me de Pompadour de la curte, iar din interiorul guvernului pe Malesherbes, care era directorul librăriilor.[1]

Împotriva *Enciclopediei* s-au dezlănțuit de la început atacurile lui Fréron, Palissot și Moreau, ca și cele ale iezuiților și janseniștilor. De aceea publicarea volumelor *Enciclopediei* a întîmpinat cele mai diverse obstacole. Între 1751—1757 au apărut tomurile I-VII, cîte unul în fiecare an. În 1758—1760 acțiunea aceasta nobilă, dar dificilă, intră în criză. Papa Clement al VIII-lea o condam-

[1] V.L. Saulnier, *La littérature française du siècle philosophique*, 1963, p. 68.

Scanned with CamScanner

nă, dreptul de tipărire este anulat, iar primele volume publicate sînt interzise.[1]

În această perioadă încep polemicile și disensiunile dintre filozofi, iar atacurile adversarilor cunoscuți ai *Enciclopedici* se intensifică. Cu toate acestea difuzarea operei înregistrează de la început un remarcabil succes. Programată să apară în 1 500 de exemplare, primele două volume au un tiraj de 2 050 exemplare, iar numărul celor înscriși să le cumpere atinsese cifra de 2 000, ceea ce pentru epoca respectivă era foarte mult.

Reținem de asemenea faptul că volumul al III-lea, scos la început în 3 100 exemplare are tiraje suplimentare care ating cifra de 4 200 exemplare, valabilă și pentru volumul al IV-lea. După tipărirea volumului al VII-lea însuși numărul solicitanților care l-au comandat s-a ridicat la 4 000.

În împrejurări foarte grele, cînd Diderot rămîne aproape singur și cînd editorii, din prudență, mutilau numeroase articole, tipărirea continuă, eludîndu-se cele mai complicate dificultăți. În 1765 apar volumele VIII—XVII și între 1762—1772 cele 11 volume de planșe.

Pentru prima dată o asemenea operă trece peste prejudecata unor secrete industriale și științifice pe care le destăinuie marelui public. Adeseori colaboratorii se duceau în diverse întreprinderi, ateliere și laboratoare, unde realizau planșe cu desene după diverse mașini și aparate.

Dar *Enciclopedia* nu este importantă numai prin această acțiune de popularizare a unor concepte științifice, ci și prin principiile și idealurile filozofice și social-politice pe care le propagă. Din paginile ei se desprindea pledoaria pentru progres, libertatea de gîndire, supremația rațiunii asupra credinței, precum și propagarea ideilor de egalitate, toleranță religioasă și libertate de creație.

În articolul intitulat *Enciclopedie*, Diderot precizează că aceasta nu a putut fi decît emanația unui secol filozofic. Potrivit acestui spirit al veacului totul trebuie cercetat de la început, totul trebuie examinat cu rigoarea pe care o impun exigențele rațiunii.

[1] *Op. cit.*, p. 67—68.

Scanned with CamScanner

În privința artelor Diderot precizează:

«Este necesar un timp al rațiunii, cînd nu mai sînt căutate regulile în autori, ci în natură și cînd se simte falsitatea și adevărul attor poetici arbitrare».[1]

Dar libertatea pe care Diderot o proclamă în domeniul artei este concepută ca o matcă de existență pentru întreaga viață spirituală și socială. Ea este reclamată în mod consecvent în numele rațiunii. Semnificative ni se par în acest sens articolele despre *Toleranță*, *Fanatism* și *Persecuție*.

Fanatismul, de pildă, este definit ca:

«un zel orb și pasionat, care generează păreri superstițioase și duce la comiterea unor acțiuni ridicole, nedrepte și crude, întreprinse nu numai fără rușine și remușcare, dar și cu un fel de bucurie consolatoare».[2]

În același spirit este conceput și articolul despre *Toleranță*, autorul punînd fără nici o rezervă în lumină consecințele nefaste ale intoleranței, care întreține un fel de război continuu între oameni.

Principiul egalității umane stă la baza articolului despre *Fericire*. Autorii pledează pentru libertatea individului și a popoarelor, pentru înfrățirea dintre oameni în spiritul înțelegerii reciproce, reflectează în mod firesc asupra fericirii într-o epocă în care filozofia optimistă își făcea un obiectiv fundamental din ghidarea omului spre acest ideal cu ajutorul luminilor rațiunii:

«Toți oamenii se unesc pentru a fi fericiți. Natura a făcut pentru toți o lege a fericirii noastre proprii.»[3]

Impregnată de un larg spirit umanitar, propagatoare a spiritului critic scientist, ostilă fideismului, atașată de marile idealuri ale epocii la care nu a aderat doar burghezia în ascensiune, ci toate spiritele luminate ale vremii, *Enciclopedia* revoluționează modul de gîndire, impune o nouă metodologie în cercetare și creează un climat apt dezvoltării spiritului revoluționar.

---

[1] *L'Enciclopédie*, Editions sociales, p. 77.
[2] *Op. cit.*, p. 83.
[3] *Op. cit.*, p. 55.

Scanned with CamScanner

De aceea succesul ei în epocă a fost imens în pofida tuturor adversarilor pe care i-a avut.

Ecoul ei în cultura română este destul de timpuriu. Printr-o scrisoare din 15 iunie 1778, episcopul Chesarie de Rîmnic cere *Enciclopedia* de la Sibiu sau Viena; C. Stamati a comandat-o şi el pentru domnitorul Şuţu, iar pentru C. Ipsilanti este cumpărată colecţia întreagă în 1802.

Spiritul *Enciclopediei* nu este însă impus numai prin această operă, ci şi prin cele mai semnificative scrieri filozofice, realizate de Diderot, Voltaire, d'Holbach, Helvétius etc.

Ni se pare că Diderot exprimă personalitatea cea mai tipică a filozofului iluminist, ostil sistemului. Năzuind să facă dezbaterile filozofiei accesibile unui larg cerc de cititori, gînditorul francez vehiculează ideile cu ajutorul unei dialectici subtile, susţinute de un stil oral, plin de vioiciune.

Cunoscător al filozofiei empiriste engleze, familiarizat într-o anumită măsură cu rezultatele cercetărilor din domeniul matematicii şi fizicii, autorul *Scrisorii despre orbi* (1749) încearcă o sinteză specifică între datele ştiinţelor pozitive şi generalizările filozofice posibile. Ţinînd seama de această caracteristică a gîndirii sale, Jean Wahl îl apropie de un anume gen al pragmatismului pozitivist.[1]

Cu toate acestea, rezervele sale atît faţă de empiriştii englezi, cît şi faţă de metodologia newtoniană sînt notabile. Diderot este şi el partizanul cunoaşterii prin simţuri. În *Scrisoarea despre orbi pentru folosirea celor care văd* autorul continuă tradiţiile gîndirii engleze, atunci cînd relevă semnificaţia simţurilor şi a raportului dintre ele în realizarea actului de cunoaştere. Dar spre deosebire de aceştia, Diderot pune în valoare, într-o măsură mai mare, rolul raţiunii în prelucrarea acelor date elementare care sînt furnizate de percepţii. În *Adăugiri la cugetările filozofice sau diferite obiecţii împotriva scrierilor diferiţilor teologi*, filozoful francez precizează:

[1] J. Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, Paris, 1962, p. 53.

Scanned with CamScanner

«Dacă renunț la raţiune, nu mai am nici o călăuză: trebuie să adopt orbeşte un principiu de mîna a doua şi să presupun ceea ce trebuie să examinez».[1]

Metodologia lui Diderot este aceea a unui gînditor sceptic care reexaminează totul pentru a putea stabili adevăruri incontestabile:

«Ceea ce nu a fost supus unei examinări — scrie el în *Cugetări filozofice* (1746) —nu a fost dovedit. Ceea ce nu s-a examinat fără preconcepte, nu a fost examinat niciodată. Prin urmare, scepticismul este primul pas spre adevăr».[2]

Mijloacele de investigare recomandate de scriitorul francez sînt observaţia şi experienţa, demonstraţia fiind singura cale de impunere a adevărului.

Dacă la începutul carierei sale Diderot era un deist influenţat de Shaftesbury, mai tîrziu el devine un gînditor materialist şi ateu, apt să formuleze principii şi ipoteze de o mare subtilitate dialectică.

În eseul său *Despre interpretarea naturii* (1754), gînditorul francez afirmă în mod răspicat ideea de materialitate a lumii.

Adversar al monismului materialist, promovat de către Spinoza, Diderot numeşte:

«elemente, diferitele materii eterogene necesare pentru producerea generală a fenomenelor naturii şi natură rezultatul general actual sau rezultatele generale succesive ale combinării elementelor».[3]

Aşa cum Diderot concepe materia, aceasta nu este inertă, ci înzestrată cu capacitatea de mişcare. El respinge astfel ideea unei forţe exterioare care o propulsează, deoarece înseşi particulele materiale sînt înzestrate cu o forţă proprie. În *Principii filozofice asupra materiei şi mişcării* autorul demonstrează că:

«Molecula fiind înzestrată cu o calitate proprie naturii sale, este prin sine însăşi o forţă oarbă».[4]

---

[1] *Materialiştii francezi din sec. al XVIII-lea*, colecţia Texte filozofice, Editura de Stat, Bucureşti, 1954, p. 88.
[2] *Op. cit.*, p. 86.
[3] *Op. cit.*, p. 116.
[4] *Op. cit.*, p. 121.

Scanned with CamScanner

Concluziile gîndirii filozofice promovate de Diderot fac din el un partizan al evoluționismului care-l anticipează pe Lamarck. Adversar al fixismului, de genul celui promovat de Linné, Diderot vede natura într-o continuă mișcare, bazată pe relații cauzale interdependente. Aceste faze de evoluție rapidă pot fi uneori punctate de etape staționare care au doar un caracter relativ. O anumită asemănare cu principiul formulat de către G. B. Vico este evidentă.

Prin concluziile sale ultime, Diderot ajunge astfel să dețină un loc de seamă în istoria materialismul francez.

Dacă Diderot a dat gîndirii sale filozofice aparența dialogului cu cititorii, datorită limbajului oral, enunțului aforistic și refuzului net al construcției unui sistem, Voltaire reprezintă, după expresia unor istorici ai gîndirii, filozofia bunului simț. Bineînțeles că în cazul de față bunul simț nu mai este un echivalent al rațiunii, ca în cazul lui Descartes, el rămînînd destul de confuz și de contradictoriu, ca și întreaga filozofie promovată de Voltaire.

Raportat la contemporanii săi, ca și la unii înaintași al căror discipol se socotește, Voltaire nu este tipul gînditorului cu o profundă vocație filozofică, deși toate operele sale, fie ele poezii epice, romane sau tragedii, trădează pasiunea pentru idei. Autorul *Scrisorilor filozofice* (1734) are o înțelegere foarte subiectivă și adeseori superficială față de studiile de filozofie din care reține doar anumite idei pe care le schematizează sau le caricheză. Spirit eclectic, incapabil de o argumentare profundă și plină de răbdare, Voltaire rămîne și în filozofie un ferment virulent care stîrnește adeziuni și ostilități, un receptacol subiectiv, apt prin inteligența lui sclipitoare să creeze un climat anumit de gîndire.

Scrisorile filozofice nu pot fi socotite drept o operă autentică de creație, ci una de asimilare a unor modele și de propagare a acestora pe solul culturii franceze. Elogiul lui Newton și al metodei sale, critica lui Descartes și Pascal, expunerea plină de căldură a filozofiei lui J. Locke, la care se adaugă desigur opiniile social-politice ale autorului, au contribuit la condamnarea și arderea acestei opere. Gîndirea filozofică a lui Voltaire se contu-

Scanned with CamScanner

rează prin *Tratatul despre toleranță* (1763), *Dicționarul filozofic* (1764) și *Tratatul de metafizică* (1734) publicat abia peste patru decenii. Metafizica lui Voltaire este în general sumară și plină de contradicții.

În domeniul teoriei cunoașterii rămîne în sfera principiilor enunțate de empiriștii englezi și adoptate de unii dintre enciclopediștii francezi. Respingînd teoria ideilor înnăscute, formulată de Descartes, el apără principiul cunoașterii prin simțuri, ideile imprimîndu-se pe această cale în creierul uman.

Cu toate că Voltaire este partizanul materialității lumii, socotind, în *Tratatul de metafizică*, și gîndirea drept un produs al modificării materiei, el nu respinge teoria creaționistă. Pentru gînditorul francez Dumnezeu este un geometru sau un ceasornic care a orînduit astrele și legile naturii o dată pentru totdeauna.

Concluzia aceasta îl duce însă la respingerea providenței divine, lumea o dată creată nemaisuferind nici o altă intervenție exterioară ei. Implicațiile materialiste îl determină să afirme că ideea sufletului nemuritor este produsul unei reverii filozofice care nu are nici o bază științifică. Dar apărarea unei asemenea teze nu îl îndepărtează pe Voltaire de conceptul de cauză finală, finalismul său fiind și el un argument în apărarea ideii de divinitate, deși Voltaire recunoaște că această demonstrație se izbește de numeroase dificultăți.

Spre deosebire de Diderot și alți gînditori contemporani ca, de pildă Vico, Voltaire este doctrinarul antievoluționismului. Atît în *Tratatul de metafizică*, precum și în alte scrieri ale sale, el încearcă să demonstreze că speciile biologice și elementele chimice sînt imutabile, iar transformismul este doar o aparență.

Raționalismul idealist voltairian, conjugat cu un anume fideism căruia îi găsește o justificare morală, rămîne tot atît de pregnant și în domeniul filozofiei istorice.

Dacă la Montesquieu transformările istorice au anumite cauze care țin de climat, civilizație, grad de cultură etc., la Voltaire, în *Eseul despre moravuri*, declanșarea evenimentelor este explicată mai ales prin ciocnirea din-

Scanned with CamScanner

tre pasiunile umane, hazardul deținînd și el un loc destul de important în lanțul unor întîmplări.

Deist, partizan al cunoașterii prin simțuri, materialist în explicarea unor raporturi dintre conștiință și existență, adept al unei viziuni relativiste pe plan gnoseologic, etic și istoric, Voltaire rămîne astfel tipul filozofului eclectic, plin de contradicții, care aspiră spre un sistem fără să-l poată construi.

Dacă Voltaire reprezintă tipul de scriitor cu o personalitate complexă care influențează profund configurația spirituală a epocii, alți gînditori ca: La Mettrie, d'Holbach, Helvétius sînt mai degrabă popularizatori ai gîndirii materialiste, stimulatori ai acesteia. Faptul acesta se explică și prin formația lor științifică pozitivistă. La Mettrie (1704—1751), de pildă, a fost medic. Din cauza publicațiilor sale a fost rînd pe rînd alungat din Franța (1746) și apoi din Olanda (1748), găsind azil la curtea regelui prusac Frederic al II-lea, care i-a acordat titlul de doctor al regelui.

Opera sa fundamentală rămîne *Omul mașină* (1748). Gînditor de formație scientistă, La Mettrie se definește ca un filozof materialist consecvent, deși argumentele sale sînt adeseori foarte naive. Adept al ideilor lui Diderot, pe care îl citează adeseori, La Mettrie consideră că atît Descartes, cît și Leibniz au spiritualizat materia, dar nu au materializat sufletul. Ca și Diderot, autorul *Omului mașină* socotește că cercetările trebuie fundamentate pe experiență, afirmațiile aprioriice fiind lipsite de orice temei.

Cercetarea raportului dintre suflet și corp îl duce pe La Mettrie la următoarea concluzie:

«Corpul omenesc este o mașină care își trage singur resorturile ca o icoană vie a mișcării perpetue. Alimentele întrețin ceea ce febra ațină. Fără hrană sufletul lîncezește, e cuprins de furie și moare doborît.»[1]

Lecția lui La Mettrie despre materialitatea lumii și a sufletului și argumentele sale despre relația dintre timp și suflet sînt simpliste, dar încorsetarea în sfera materialismului mecanicist este frecventă în epocă.

[1] *Materialiștii francezi din secolul al XVIII-lea*, p. 371.

Scanned with CamScanner

Dacă filozofia propagată de La Mettrie este prea speculativă, cea pe care o răspîndeşte Helvétius (1715—1771) prin operele sale vizează îndeosebi anumite adevăruri practice din domeniul educaţiei, al religiei, al vieţii sociale.

Helvétius este prin excelenţă tipul filozofului iluminist. După părerea sa, atît marii gînditori, cît şi savanţii cu o formaţie foarte diferită trebuie să imprime operelor lor o anumită finalitate practică, punîndu-le în serviciul binelui şi al progresului întregii omeniri. Operele sale fundamentale sînt *Despre spirit* (1758) şi *Despre om* (1772), ultima fiind publicată postum.

Teza fundamentală pe care o găsim enunţată atît în tratatul *Despre spirit*, cît şi în cel *Despre om*, unde este mai amplu dezvoltată, pleacă de la premisa că sensibilitatea fizică şi memoria reprezintă sursa generatoare a ideilor noastre. Dar din moment ce aceste surse primare sînt aceleaşi la toţi oamenii, ba chiar şi la animale, iar diversitatea spiritului este imensă, înseamnă că această varietate spirituală are altă explicaţie mai complexă.

Distanţîndu-se astfel de enunţurile dogmatice ale gîndirii senzualiste, Helvétius scoate în relief rolul educaţiei şi al instrucţiei în formarea spiritualităţii umane.

Pe de altă parte, gînditorul francez care realizează o fericită fuziune între filozofie şi pedagogie, scoate în relief semnificaţia pasiunilor şi orientarea spiritului spre anumite obiective, precum şi rolul pe care îl are climatul social şi moral în evoluţia comportamentului uman.

Subliniind pe un anume plan capacitatea egală a oamenilor de receptare a ideilor, Helvétius ajunge la concluzia că din moment ce facultăţile psihice ale acestora sînt relativ aceleaşi, şi drepturile lor la educaţie şi cultură trebuie să fie la fel.

Elogiul naturii suverane, cu legile ei firești, conjugat cu cultul raţiunii, al virtuţii şi al adevărului, îl determină pe autor să afirme că opera sa este îndreptată împotriva acelor Minotauri care întreţin ignoranţa, prejudecăţile religioase şi superstiţiile. Cartea se încheie prin îndemnul de a trăi sub zodia virtuţii, a raţiunii şi a adevărului — care sînt singurele divinităţi ale naturii.

Scanned with CamScanner

Ca și Helvétius, d'Holbach (1723—1789), care fusese un fel de Mecena al enciclopediștilor, imprimă studiilor filozofice o anumită finalitate practică.

Beneficiind de o notabilă cultură științifică, el scrie *Creștinismul demascat* (1756), *Bunul simț al abatelui Meslier* (1792) și tratatul despre *Sistemul naturii* (1770).

Problemele de gnoseologie sînt abordate în același timp cu cele de ontologie și rezolvate adeseori pe baza acelorași premise. Reluînd ideea întîlnită la Diderot despre raportul dintre materie și mișcare, d'Holbach merge mai departe afirmînd că mișcarea este o manieră de a exista, care rezultă din însăși esența materiei. Legea gravitației este explicată de el tot pe aceeași cale.

Și d'Holbach, ca și alți gînditori ai vremii, este partizanul unei viziuni pluraliste a mișcării și a materiei. După părerea sa fiecare ființă are modul său propriu de mișcare, iar materia este văzută ca un produs eterogen, cam așa cum erau concepute substanțele de către Leibniz în *Monadologia* sa. Principiul materialității lumii asociat cu mișcarea îl determină să nege posibilitatea unei cauze finale, al cărui adept era Voltaire.

Adversar al religiei și al oricăror doctrine mistice, d'Holbach demonstrează că acestea sînt invenția clanului clerical, fiind destinate să împingă ființa umană spre o cale care este împotriva naturii sale. Ascetismul, credința în forța supranaturală se opun moralei naturale, care îndrumează oamenii să iubească plăcerea, să facă bine altora și să se teamă de durere.

Operele lui d'Holbach au trezit riposte violente, chiar în rîndurile filozofilor enciclopediști. Voltaire dezaprobă «ateismul brutal» al acestuia; Grimm socotește expunerile sale greoaie. Ele își găsesc însă drum spre marele public, în pofida judecăților severe rostite de unii dintre contemporani.

Filozofia iluministă se caracterizează astfel prin obiective diferite și modalități foarte variate de argumentare. Dar în pofida acestei diversități, ea are anumite note comune dominante, rezultate din cultul rațiunii, afirmarea primordialității materiei ca factor obiectiv și formularea unei teorii a cunoașterii care, în pofida nuanțelor

Scanned with CamScanner

de argumentare, pune accent pe senzaţie, percepţie, experienţă.

Năzuinţa celor mai mulţi gînditori iluminişti era de a fundamenta o gîndire filozofică laică, independentă de teologie. Chiar dacă unii intelectuali ca Leibniz, Hume, Voltaire, Wolff făceau anumite concesii teologiei naturale sau gîndirii mistice, finalitatea lor ultimă era de a pune temeliile unor sisteme de gîndire bazate pe cercetările ştiinţifice.

Scientismul acesta a pozitivat cercetările filozofice ale iluminiştilor, le-a îndrumat spre formularea unor principii materialiste cu bogate implicaţii dialectice.

Gînditorii cei mai radicali ca: Meslier, Toland, Diderot, d'Holbach, au ajuns la afirmarea unor concepţii materialiste consecvente şi la exprimarea unui spirit ateu. În cele mai multe cazuri gînditorii iluminişti sînt deişti, contradicţia între concepţia lor ontologică şi gnoseologică fiind evidentă.

Preeminenţa filozofiei raţionaliste în secolul luminilor nu exclude alte concepţii asupra lumii.

De la Rousseau şi Herder pînă la Saint-Martin, Jacobi, Lavater, Thomas Reid, se configurează o altă direcţie de gîndire care porneşte de la cultul sentimentului, alimentînd mişcarea preromantică europeană şi literatura promovată de *Sturm und Drang* în Germania.

Filozofia practică. Ideile social-politice

Preocupată de stabilirea unor adevăruri referitoare la teoria cunoaşterii şi la aceea a existenţei, filozofia teoretică din secolul al XVIII-lea nu îşi cantona decît arareori concluziile în sfera unor probleme de pură speculaţie a gîndirii. Şi cînd Helvétius, de pildă, accentua faptul că toţi oamenii sînt înzestraţi de la natură cu facultăţi egale, afirmaţia sa nu era de loc inocentă, deoarece ea viza ideea egalităţii în drepturi, în ultimă instanţă. Diderot proceda şi el în aceeaşi manieră; pornind de la premisa că fiecare secol are un anumit spirit care-l caracterizează, el

Scanned with CamScanner

avansează ideea că spiritul secolului al XVIII-lea pare a fi acela de libertate.

În nici o altă epocă anterioară vocabularul scrierilor de filozofie, etică, sociologie, drept al popoarelor, economie politică, pedagogie etc. nu vehicula cu o asemenea frecvență noțiuni ca: egalitate, libertate, drept natural, suveranitate a popoarelor, democrație etc. Fenomenul acesta nu poate fi pus pe seama unei anumite mode instaurate în gîndirea vremii. El este produsul unui spirit revendicativ foarte larg de care burghezia în plină ascensiune, alături de care se găseau adeseori și alte pături sociale, făcea uz pentru a legitima drepturile politice și social-economice pe care dorea să le impună:

«Astăzi, — scriu autorii unei cărți relativ recente despre epoca luminilor — aproape nimeni nu mai pune la îndoială relația care există în secolul al XVIII-lea între libertatea economică, libertatea politică, libertatea de exprimare și de gîndire. Burghezia de odinioară, oameni de afaceri, negustători, fabricanți aveau nevoie să fie eliberați de toate obstacolele pe care lumea feudală le punea în fața producției, a circulației bunurilor și a exploatării oamenilor. Burghezia își pregătea propria sa domnie».[1]

Revendicările noii lumi în ascensiune erau deci susținute de un suport filozofic, destinat să argumenteze prin toate mijloacele oferite de rațiune valabilitatea și caracterul lor firesc. Argumentul acesta din urmă era de altfel asociat cu cele mai diverse principii, cărora gînditorii vremii, ca și scriitorii, le căutau temelia în legea eternă a naturii.

De aceea pledoaria pentru egalitatea în drepturi, pentru libertate, pentru suveranitatea poporului, pentru alcătuirea unei baze raționale a societății se sprijinea pe «legea naturii». Natura nu reprezintă astfel, în sensul ei de materie originară, doar un obiect al dezbaterilor filozofilor preocupați de probleme de gnoseologie. Ea este o sursă ideală și un model în funcție de care trebuiau corectate moravurile, principiile conviețuirii în societate, ca și relațiile dintre individ și stat. Natura devenea astfel pentru unii gînditori ca Rousseau, matca ideală a unei societăți

[1] J. M. Goulemot-M. Launay, *Le siècle des lumières*, Ed. du Seuil, 1968, p. 11.

Scanned with CamScanner

echitabile. Ea era văzută în acelaşi timp ca simbolul unei maternităţi care-şi înveşteşte fiii cu aceleaşi calităţi şi cu aceleaşi drepturi, reprezentînd totodată termenul de referinţă prin care urmau să se statornicească raporturi echitabile între clase, între supuşi şi stăpînitori, precum şi contacte bazate pe stimă reciprocă între popoare.

Pentru gînditorii iluminişti natura nu mai interesează prin eventualele sale trimiteri spre sensuri transcenedentale, ci prin lecţiile pe care le poate oferi pentru existenţa umană cu implicaţiile ei practice:

«Prin acelaşi unic proces de emancipare intelectuală — scrie E. Cassirer — filozofia luminilor caută să arate independenţa faţă de natură şi în acelaşi timp autonomia înţelegerii. Amîndouă trebuie să-şi recunoască originalitatea proprie pentru a putea fi puse în circulaţie».[1]

Din această perspectivă începe să fie apreciat şi conceptul de lege, precum şi funcţionalitatea practică a acestuia. Într-o societate aşezată pe baze raţionale, opusă orînduirii feudale în care domneau privilegiile tiranice şi arbitrare, legea este concepută ca un factor fundamental care reglementează într-un mod ideal toate raporturile sociale şi economice. Economiştii, sociologii, autorii tratatelor de filozofie a dreptului, utopiştii, visătorii, cred în atotputernicia legii, în forţa sa de anulare a abuzurilor şi de promovare a spiritului de egalitate şi libertate. Legea este concepută în *Enciclopedie* ca o întruchipare a spiritului raţional:

«În general <ea>este raţiunea umană, în felul în care guvernează toate popoarele de pe pămînt, iar legile politice şi civile ale fiecărei naţiuni nu trebuie să fie decît diversele cazuri particulare, unde se aplică această raţiune umană.»

Ca şi conceptul de natură, şi acela de lege îşi pierde implicaţiile transcendentale, gînditorii din secolul luminilor considerînd-o ca un produs al raţiunii, nu ca o emanaţie a spiritului divin.

Tentativa de interpretare laică, scientistă a conceptului de lege este deosebit de evidentă în cunoscuta operă a lui Montesquieu (1689—1755), *Spiritul legilor*

[1] E. Cassirer, *La philosophie des lumières*, p. 76.

Scanned with CamScanner

(1748). Pentru gînditorul francez legile sînt, în accepţiunea lor cea mai largă, anumite raporturi necesare care rezultă din natura lucrurilor.

Legea nu mai este concepută de autorul *Spiritului legilor* ca o entitate fixă, aplicată în acelaşi fel în orice epocă şi în orice climat social.

Aprecierea legii ca o relaţie care normează o stare specifică de fenomene duce în mod firesc la relativizarea ei. Montesquieu nu este partizanul unor legi universal-valabile, aplicabile peste tot în aceeaşi manieră. Relativizarea legii este demonstrată prin examinarea eficienţei acesteia din perspectiva unor criterii istorice, sociologice şi geografice. Teoria climatului elaborată de către gînditorul francez îşi va găsi o largă sferă de aplicare, destinată să ducă la pozitivarea cercetării eficienţei legilor. Acceptarea existenţei unui climat variat, determinat de moravuri, grad de civilizaţie, întinderea ţării etc. duce în mod normal la concluzia că şi legile se caracterizează printr-o mare diversitate, valoarea lor practică rezultînd din gradul de adecvare a acestora la diversitatea climatului social pentru care sînt destinate.

Pe aceeaşi cale evoluează în mare măsură şi ideile lui Rousseau (1712—1778) despre lege, adăugîndu-se însă unele precizări destinate să mărească forţa democratică a acestora. În *Contractul social* (1762), de pildă, scriitorul francez analizează rolul legilor în raport cu buna orînduire a statului, menţionînd însă faptul că numai acele legi au o deplină valabilitate şi eficienţă care sînt ratificate de întregul popor şi sînt puse în slujba intereselor acestuia.

Evaluarea legilor ca o forţă de barare a abuzurilor, a actelor tiranice şi a persecuţiilor, demonstrează extinderea acestor principii pe cele mai diverse planuri de manifestare. Semnificativ ni se pare în acest sens tratatul lui Beccaria: *Despre delicte şi pedepse* (1764). Informat asupra procedurilor judiciare arbitrare, ca şi în legătură cu actele de tortură nemotivată a deţinuţilor, gînditorul italian tinde spre o reglementare a acestora în funcţie de importanţa socială a delictului. Intervenţia curajoasă a lui Beccaria împotriva vechiului spirit inchi-

Scanned with CamScanner

ziţional care recomanda tortura duce la discreditarea acestui procedeu care nu mai găseşte audienţă în rîndurile legislatorilor iluminişti.[1]

Caracterizat prin proporţionalitate şi armonie, dreptul este adeseori comparat cu enunţurile matematice[2], legile trebuind să aibă evidenţa unor axiome. Dar riscurile de abstractizare excesivă a dreptului şi a legii sînt reduse deoarece gînditorii iluminişti sînt preocupaţi în mod precumpănitor de eficienţa practică a statuării juridice. Or aceasta trebuia să ducă la legiferarea revendicărilor politice şi sociale ale noii clase în ascensiune. Şi cum burghezia nu se putea referi la tradiţii, la acte juridice străvechi care să fi legiferat cerinţele sale, argumentul fundamental adus în sprijinul revendicărilor sale era «dreptul natural». Aşa ne explicăm faptul că cei mai numeroşi gînditori şi jurişti, dintre care unii titulari ai unor catedre de drept al popoarelor, erau preocupaţi de cercetarea, definirea şi impunerea principiului de drept natural. În capitolul despre *Drept* din *Gîndirea europeană în secolul al XVIII-lea* Paul Hazard trece în revistă contribuţiile celor mai reprezentativi autori care s-au preocupat de dreptul natural. Adversari ai conceptului de drept divin pe care se întemeia puterea monarhilor, sau în unele cazuri dispuşi să-l accepte doar ca justificare exclusivă a suveranităţii acestora, autorii studiilor despre legea firii, cum o numesc cărturarii români, caută în general să bareze astfel abuzurile aristocraţiei, să limiteze sau să desfiinţeze anumite privilegii şi să impună prin acest principiu raţional cerinţele burgheziei în ascensiune. De aceea şi în cazurile în care unii autori acceptă ideea că dreptul natural este o emanaţie a raţiunii şi a rînduielii divine — afirmaţia aceasta nu reprezintă o întoarcere spre dreptul divin, ci doar o tentativă de a spori autoritatea principiului de lege a naturii. Johann Gottlieb Heineke în tratatul său *Elementa juris naturae et gentium (Elemente de dreptul naturii şi al popoarelor* — 1730) precizează că dreptul natural constituie un ansamblu de legi promulgate de Dumne-

[1] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, Fayard, p. 161.

[2] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 242.

Scanned with CamScanner

zeu pentru omenire prin prerogativele raţiunii. Johan Christian Wolff demonstrează în *Jus naturae methodo scientifica pertractatum (Dreptul naturii, tratat după o metodă ştiinţifică*, 1740—1748), ca şi în operele sale despre dreptul popoarelor, că legea naturii reglementează comportamentul individual care duce spre fericire, relaţiile interindividuale, precum şi drepturile obişnuite ale oamenilor. În numele aceluiaşi principiu Wolff demonstrează că oamenii ca indivizi nu au nici un temei să se asupreasca unii pe alţii, aşa cum nici popoarele nu beneficiază de nici un argument pentru a-şi răpi unele altora libertatea.

P. Hazard îl citează de asemenea pe J.G. Burlamaqui, care în *Principiile dreptului natural* defineşte legea naturii ca o normă impusă de Dumnezeu tuturor oamenilor şi care poate fi cunoscută doar cu ajutorul luminilor raţiunii. Acelaşi autor mai precizează că lege a naturii trebuie considerat tot ce socoteşte raţiunea umană că duce la fericire[1].

Trebuie să precizăm însă că apelul la argumentul dreptului natural în obţinerea unor revendicări sau a justificării unui anumit compartiment politic sau etic nu se produce pentru prima dată în secolul luminilor. Semnificativă ni se pare utilizarea lui în alte epoci de către puterea laică. În conflictele îndelungate dintre papă şi împăraţi argumentul dreptului divin slujea intereselor clerului, în vreme ce suveranii din lumea laică îşi justificau pretenţiile prin dreptul natural.

În secolul luminilor dreptul natural vine în conflict atît cu dreptul divin, care justifica puterea suveranilor, cît şi cu dreptul pozitiv sau dreptul de arhivă, cum îl numeşte un cercetător francez, care tindea să legitimeze privilegiile lumii feudale.

Încercînd să stabilească anumite diferenţe funcţionale între *«dreptul natural»* şi *«dreptul pozitiv»* cercetătorul francez Groethuysen precizează că dreptul pozitiv este consemnat în arhive şi legiferat de documente care stabilesc anumite acte ale voinţei umane şi garantează autoritatea statală. El se bazează pe istorie şi justeţea

[1] Vezi întreaga dezbatere în P. Hazard, *op. cit.*, p. 148—161.

Scanned with CamScanner

sa se întemeiază doar pe exercitarea lui într-un timp îndelungat. Caracterul său este relativ, şi puterea sa este limitată.

Spre deosebire de acesta, dreptul natural rezultă din însăşi natura noastră umană. De aceea el se impune în faţa tuturor oamenilor ca un fenomen logic şi firesc. Fiind sădit în conştiinţa indivizilor şi a popoarelor, dreptul natural este apreciat de gînditorii vremii ca o lege universală şi veşnică[1].

Prestigiul acestui concept face ca el să pătrundă relativ de timpuriu în cultura română, unde este folosit ca argument politic, în primul rînd pentru justificarea unor revendicări naţionale şi sociale. În această accepţiune este întîlnit în *Supplex Libellus Valachorum* (1791) pentru a se demonstra prin legea firii drepturile egale ale românilor transilvăneni cu celelalte naţionalităţi.

Prin intermediul lui Ch. Wolff şi Baumeister, S. Micu foloseşte conceptul de lege a firii atît pentru argumentarea unei conduite morale, cît şi pentru justificarea cazurilor de nesupunere faţă de stăpînitori. Ion Budai-Deleanu face şi el apel, în *Ţiganiada*, la teoria climatului şi la raportul său cu legea, în vreme ce în *Trei viteji*, egalitatea dintre oameni este motivată prin legea firii.

Familiarizat cu operele lui Hobbes şi Pufendorf, E. Poteca se referă la legea firii pentru a justifica educaţia întregului popor, în vreme ce generaţia de la 1848, în frunte cu Bălcescu, Bolliac şi S. Bărnuţiu, justifică anumite acţiuni revoluţionare prin acelaşi principiu.

Circulaţia acestui concept demonstrează creditul de care se bucura în rîndurile burgheziei în ascensiune, ce năzuia în spiritul optimist al epocii, să contribuie la fericirea umanităţii prin statornicirea unei orînduiri ideale.

Cercetarea conceptului de drept natural şi a semnificaţiilor pe care acesta le-a căpătat pe parcursul timpului pune în lumină relaţia care a fost stabilită de cei mai mulţi gînditori între acest concept şi acela de libertate naturală sau egalitate naturală. Şi în acest caz trebuie

[1] B. Groethuysen, *Philosophie de la révolution française, précédé de Montesquieu*, Paris, N.R.F., 1956, p. 71.

Scanned with CamScanner

să precizăm că, la fel cu noțiunea de lege a naturii, întîlnită și în secolul al XVII-lea, dar transformată într-un principiu activ abia în secolul luminilor, și noțiunea de egalitate naturală este mai veche. Precizăm doar cu titlu de informație că ambele concepte au fost discutate de Hugo Grotius (1583—1645) în opera sa *Despre dreptul păcii și războiului* (1625) și Hobbes (1588—1679), autorul care dă o mai mare amploare acestei discuții în *Leviathan* (1650). În plin secol clasicist, Hobbes afirmă:

«Natura i-a făcut pe oameni atît de egali în ce privește facultățile corpului și acelea ale spiritului, încît uneori deși se poate găsi un om în mod vizibil mai viguros la corp sau mai viu la spirit decît altul, totuși, considerînd lucrurile în ansamblul lor, deosebirea dintre ei nu e atît de mare încît să poată reclama un profit pe care celălalt să nu-l poată pretinde în aceeași măsură».[1]

Este adevărat că scrierile lui Grotius și Hobbes nu au un ecou imediat. Dar gînditorii de mai tîrziu, din suita cărora menționez pe J. Locke, Rousseau, Voltaire, Ch.Wolff sau pe unii cărturari români ca E. Poteca și S. Bărnuțiu, le cunoșteau operele, citîndu-le ca pe niște mari autorități sau combătîndu-le cu vehemență.

Dar discutarea conceptului de egalitate naturală nu se poate face fără o permanentă raportare la celelalte corelate ale sale, reprezentate de egalitatea politică și socială, cu atît mai mult cu cît acceptarea uneia nu duce în mod implicit la pledoaria pentru celelalte derivate posibile ale sale.

Trebuie să precizăm de la început că aproape toți filozofii iluminiști acceptă ideea de egalitate naturală, proiectată ca stare reală într-o lume îndepărtată. Lumea aceasta este văzută de J. Locke, Rousseau, Herder și alții ca o societate patriarhală cu o anumită tentă biblică, în care toți oamenii erau egali, liberi, trăind într-o armonioasă convietuire.

Spre deosebire de această direcție a gîndirii, școala reprezentată de Hobbes deși accepta premisa egalității naturale, pornind de la ideea că anumiți factori incitau

[1] După antologia *Bacon, Morus, Hobbes, Locke*, col. Texte filozofice, Ed. de Stat pentru literatură științifică și didactică, București, 1951, p. 110.

Scanned with CamScanner

amenii primitivi la conflicte, vedea epoca prestatală ca o societate anarhică, minată de un război al tuturor împotriva tuturor. Ideea libertății și a egalității naturale străbate și *Contractul social* al lui Rousseau, ca și scrierile lui Voltaire sau ale altor iluminiști italieni, germani, ruși sau români. Divergențele încep o dată cu configurarea atitudinii față de egalitatea politică și egalitatea socială. Rousseau, de pildă, precizează că în vreme ce egalitatea naturală nu este țărmurită decît de puterea biologică a individului, libertatea cetățenească, adică egalitatea politică, este limitată de voința de obște care reprezintă suveranitatea generală a poporului. Punctul acesta de vedere merită să fie reținut cu atît mai mult cu cît el reprezintă o poziție constantă în epocă. După părerea lui Rousseau ceea ce a fost însă profund lezat o dată cu apariția proprietății private este egalitatea socială, proprietatea fiind o sursă a tiraniei. Cu toate acestea autorul *Discursului despre originea și fundamentele inegalității dintre oameni*, terminat în 1754 și tipărit în 1755, nu este partizanul unui egalitarism artificial. El acceptă limitele inegalității sociale și economice cu condiția ca nimeni să nu trăiască din exploatarea muncii altuia și nimeni să nu fie nevoit să-și vîndă forța de muncă.

Dacă Rousseau rămîne profund atașat idealurilor de egalitate naturală și regretă disparitățile care au anulat egalitatea socială, Voltaire vede în prima un fenomen firesc, dar perimat, iar în a doua un deziderat himeric și absurd. În *Dicționarul filozofic*, Voltaire descifrează și el sursele egalității naturale în facultățile psihice și fizice relativ asemănătoare la toți oamenii. În schimb egalitatea socială este socotită himerică pentru considerentul că, după părerea sa, societatea va fi mereu împărțită în stăpînitori și stăpîniți, între un mic grup de intelectuali aleși și o mare masă de oameni de rînd. Concesia cea mai mare pe care o acordă libertății și inițiativei individului este doar aceea de a-și vinde munca celui care plătește mai bine.

Conceptul de egalitate socială este astfel asociat cu modul de distribuire a bunurilor, ca și cu acela de

Scanned with CamScanner

fericire umană. Bentham, de pildă, demonstrează că fericirea nu trebuie rezervată unui grup de aleşi, ea nefiind posibilă decît atunci cînd poate fi împărtăşită de marea majoritate a populaţiei. Acelaşi punct de vedere este susţinut în cultura română de Dinicu Golescu care, în *Însemnare a călătoriei mele* (1826), arată că în faţa naturii toţi oamenii sînt egali, iar distribuirea bunurilor care să-i facă fericiţi nu se poate realiza decît prin beneficiul tuturor. Bineînţeles că între gînditorii iluminişti există unii care consideră că inegalitatea este un fenomen firesc, determinat de evoluţia civilizaţiei. Un asemenea punct de vedere este împărtăşit atît de d'Alembert şi d'Holbach, cît şi de Filangieri, deşi motivaţia lor este diferită. Cu totul alta este poziţia gînditorilor iluminişti din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care ancorează în socialismul utopic.

Semnificativă ni se pare în acest sens poziţia lui Morelly şi Mably în Franţa, ca şi aceea a lui Thomas Spence în Anglia. Ca şi Rousseau, cei doi gînditori francezi amintiţi văd sursa tuturor relelor în proprietate, dar soluţiile pe care ei le propun sînt radicale. În *Codul naturii* (1755) Morelly propune ca: 1. nici unul din bunurile de care dispune societatea să nu constituie proprietate personală, ci doar un uzufruct. 2. Orice cetăţean să fie întreţinut de stat şi să contribuie cu activitatea lui în cadrul acestuia. 3. Potrivit legilor distribuţiei, orice cetăţean să se facă util societăţii după priceperea, talentul şi vîrsta sa.[1]

Relaţia pe care o stabileşte Mably între egalitatea naturală şi cea politică şi socială îl duce de asemenea spre concluzii mult mai radicale decît pe alţi contemporani ai săi. Dacă oamenii au ieşit egali din mîinile naturii, scrie el în *Drepturile şi datoriile cetăţenilor*, atunci înseamnă că nici un individ nu are nici o justificare pentru a asupri pe altul. Egalitatea socială pe care o apără acest drept al comunismului utopic se întemeiază de asemenea pe anularea proprietăţii.

[1] Morelly, *Code de la nature*, Editions sociales, Paris, 1953, p. 127—128.

Scanned with CamScanner

Cele cîteva exemple pe care le-am ales dintr-o vastă literatură de această natură demonstrează că gînditorii iluminişti erau preocupaţi în mod sistematic de organizarea unei societăţi ideale. De aceea investigaţiile lor privitoare la modul de formare a societăţii, originea proprietăţii, cauzele inegalităţii dintre oameni, funcţia socială şi etică a legii nu rezultă doar dintr-o simplă pasiune teoretică, ci mai ales din năzuinţa de a găsi soluţii pentru punerea temeliilor unei societăţi mai bune. În acest sens dezbaterile despre originea societăţii sînt adeseori asociate cu examinarea principiilor unui mod ideal de guvernare.

B. Russel afirmă pe bună dreptate că cele două teorii despre societatea primitivă şi sistemele de guvernare, formate în secolul al XVII-lea şi apărate de Sir Robert Filmer şi de John Locke, reprezintă direcţiile fundamentale în care vor evolua opiniile declanşate de analiza acestor probleme. Astfel, în vreme ce Robert Filmer apără în *Patriarcha sau Puterea naturală a regilor* (1680) ideea tronului ereditar bazat pe dreptul divin, pornind de la ideea autorităţii originare a părinţilor asupra copiilor şi de la teoria genezei din care reţine ipoteza că regii sînt descendenţii lui Adam, John Locke în tratatele despre guvernare se opune acestui punct de vedere, apărînd principiul conducerii elective şi teoria contractualistă, întîlnită şi la Grotius şi Hobbes.[1]

J. Locke sublinia neajunsurile monarhiei absolute ereditare. El nu acceptă teoria contractului din care este exclus monarhul, aşa cum o formulase Hobbes, fiindcă putea duce la tiranie. Explicînd originea societăţii prin ficţiunea contractului, J. Locke justifică guvernele alese de majoritate şi sistemul parlamentar. Chiar dacă teoria sa se bazează pe un mit, cum scrie B. Russel, acest mit a slujit la justificarea unui mod de guvernare cu temeiuri democratice.

Ficţiunea contractului social a găsit o largă audienţă în secolul al XVIII-lea, fiind utilizată de Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot, Wolff, Baumeister, Herder,

[1] Vezi întreaga discuţie în Russel, *op. cit.*, p. 640 şi urm.

Scanned with CamScanner

ca și de unii cărturari români ca: S. Micu, I. Budai-Deleanu, D. Bolintineanu.

Dar în vreme ce Rousseau acceptă ideea unui contract încheiat între grupul social și cel căruia i se dă mandatul de conducere, ceea ce explică originea statului pe această cale, gînditorul german Wolff susține existența unui dublu contract dintre care unul a fost încheiat între membrii grupului social și altul între aceștia și conducătorul ales.

Oricît de lipsită de temei istoric ar fi fost ficțiunea contractului social ea oferea însă posibilitatea argumentării libertății indivizilor și a popoarelor.

Prezentă într-o formă embrionară la J. Locke, ideea că poporul poate retrage cu forța mandatul unui conducător care nu-și respectă angajamentul față de el, capătă o expresie din ce în ce mai tranșantă atît la Rousseau și Ch. Wolff, cît și la unii gînditori mai puțin cunoscuți ca Lanjuinais și Baumeister. Pe această cale teoria contractului ajunge să fie cunoscută și de intelectualii români, fiind prezentă atît în *Supplex Libellus Valachorum*, cît și în alte scrieri social-politice de mai tîrziu.

Dacă teoria contractualistă slujea, pe de o parte, la justificarea conceptului de revoluție împotriva conducătorilor tirani, ea permitea, pe de altă parte, o amplă discuție despre sistemul ideal de guvernare. Că iluminiștii erau adversarii regimurilor despotice este un fapt firesc, ușor de descifrat în toate scrierile lor. Asemenea regimuri sînt socotite de Montesquieu corupte prin însăși esența lor.[1] Voltaire consideră că despotismul și monarhii răi anulează sentimentele patriotice cele mai profunde[2], iar Helvétius precizează că actele tiranice și legile de acest gen distrug virtuțile bunului cetățean, care nu mai poate fi educat în lumina unor înalte idealuri.[3]

Dar de la această atitudine antidespotică cu un caracter general pînă la opțiunea pentru un anumit sistem de guvernare este o cale lungă, pe parcursul căreia principiile se diversifică.

---

[1] *De l'Esprit des lois*, Garnier, Paris, s.d. VIII, ch. X, p. 111.
[2] *Dictionaire philosophique*, IV, Garnier, Paris, 1879, p. 182.
[3] *De l'homme*, în *Oeuvres complètes*, IV, Garnier, Paris, 1795, ch. IV, p. 374.

Scanned with CamScanner

Oricum însă, regimul constituțional englez rămîne un model cunoscut îndeaproape de unii iluminiști, fiind elogiat fără rezerve, așa cum face Voltaire, de pildă, în *Scrisorile engleze* sau în *Dicționarul filozofic*[1].

Dacă J. Locke a oferit premisele unei largi discuții despre sistemele de guvernare, Montesquieu, care ridiculizase absolutismul în *Scrisorile persane*, continuă această amplă dezbatere în *Spiritul legilor*. În spiritul scientist care caracterizează cele mai multe opere ale sale, Montesquieu examinează diversele forme posibile de guvernare, arătînd că democrația se bazează pe *virtute*, monarhia pe *onoare* și despotismul pe *teamă*. Simpatia scriitorului francez merge spre monarhia luminată, susținută de sistemul parlamentar de tip englez, republica fiind acceptată doar în statele foarte mici.

Noutatea spiritului în care Montesquieu abordează problema sistemelor de guvernare rezultă din punctul de vedere relativist și determinist, care susține opțiunea pentru o modalitate sau alta de conducere a statului pe baza unor criterii precise. În felul acesta vălul de mister în care Bossuet, Massilon sau Pufendorf așezau suveranitatea este înlăturat, determinismul social care ține seama de întindere, climă, civilizație, constituind și în acest caz criteriul aderării la un anumit sistem de guvernare.

Enciclopedia rămîne și ea fidelă punctului de vedere exprimat de Montesquieu, deși opțiunea acesteia pentru monarhia constituțională[2] nu va constitui o constantă de la care să nu se abată gînditorii enciclopediști în scrierile lor personale.

În acest context Rousseau apare ca un devotat apărător al principiului suveranității poporului. Nemulțumit de monarhia luminată, așa cum rezultă și din proiectul de constituție destinat Poloniei, decepționat de atitudinea unor suverani luminați ai vremii, ca Frederic al II-lea, Iosif al II-lea sau Ecaterina a II-a[3], Rousseau

---

[1] Vezi cit. *Gouvernement*, în *Dictionaire philosophique*, III, p. 296.

[2] Vezi *Textes choisis de l'Encicloрédie*, p. 147.

[3] I.M. Goulemot și M. Launay, *op. cit.*, p. 149—152.

Scanned with CamScanner

rămîne un apărător consecvent al spiritului republican. Dar trebuie să menționăm că și în cazul său alegerea sistemului de guvernare este deschisă, criteriile fundamentale de eficiență ale acestuia rezultînd din bunăstarea și creșterea populației.[1]

Spre deosebire de Rousseau, Voltaire este adversarul regimului despotic, dar în articolul despre *Democrație* se arată sceptic față de regimurile republicane.[2] Simpatia sa merge, așa cum rezultă și din corespondență, spre *noocrație*.

Trebuie să menționăm însă faptul că în sud-estul Europei se manifestă mult mai tranșant, fie simpatia pentru monarhul luminat, fie adeziunea la sistemul republican. Punctele acestea de vedere poartă adeseori amprenta unor concluzii la care au ajuns unii gînditori germani, deși aceștia reprezentau un spirit mult mai moderat decît filozofii francezi. Exponent al teoriei contractualiste, S. Pufendorf afirmă totuși că suveranul răspunde de faptele sale doar în fața divinității. Ceea ce ni se pare însă demn de reținut din *Dreptul naturii și al popoarelor* este faptul că contractul social, cu consecințele sale rămîne valabil atît pentru sistemul aristocratic și monarhic, cît și pentru cel republican. W. Simon, unul dintre comentatorii operei sale, precizează că majoritatea populației care însărcinează o singură persoană să guverneze își păstrează și ea libertatea de a participa la conducere.[3]

Mult mai îndrăzneț apare punctul de vedere apărat de Ch. Wolff. Dacă oamenii s-au născut liberi, dacă starea inițială se caracterizează prin egalitatea tuturor, atunci suveranitatea poporului trebuie să aibă o largă sferă de aplicare, în sensul că în cazul cînd autoritățile de conducere calcă dreptul natural, poporul nu mai este obligat să li se supună.[4]

---

[1] J.-J. Rousseau, *Petits chefs-d'oeuvres*, Paris, 1864, p. 218.

[2] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, II, p. 335.

[3] S. Pufendorf, *De Jurae Naturae et Gentium*, London, 1934, I, *(introducere)*, p. 46.

[4] Ch. Wolff, *Jus methoda scientifica pertractatum*, London, I, 1934 *(introducere* de dr. O. Nipold), p. XXXVI.

Scanned with CamScanner

Simptomatic ni se pare faptul că un asemenea punct de vedere ajunge să fie exprimat și în monarhia habsburgică. Cunoscută de către G. Lazăr, cartea lui Lanjuinais, *Le Monarque accompli ou prodige de bonté, de savoir et de sagesse, qui font l'éloge de sa Majesté Joseph II, et qui rendent cet Auguste Monarque si précieux à l'umanité*, Lausanne, 1774, este semnificativă în acest sens.

Adversar al concepției care pleda pentru justificarea drepturilor suveranului prin legea divină, Lanjuinais scrie:

«Majestatea voastră este de asemenea de părere că nimic nu e mai fals ca < faptul> că Dumnezeu este cauza imediată a suveranității. Acest sentiment nu se bazează decît pe adulare și lingușire deoarece pentru a face autoritatea suveranului absolută s-a încercat autonomizarea ei totală de orice convenție umană, lăsînd-o să depindă numai de Dumnezeu.»[1]

Portretul monarhului luminat este de asemenea conceput de Lanjuinais la modul ideal, suveranul acesta stilizat după literatura filozofică a vremii, fiind investit cu cele mai generoase trăsături. În acest spirit monarhul luminat trebuie să fie:

«Generos fără ostentație, liberal cu parcimonie, sever cu el însuși, indulgent cu alții, curajos cu prudență, monarh instruit și filozof pe tron, el încurajează progresul rațiunii și rațiunea, îndepărtează stările de entuziasm și superstiția și în mod lent disputele și polemicile teologice care au fost în toate timpurile un flagel al statului și al bunului simț».[2]

Ca și Rousseau, Lanjuinais apără principiul suveranității poporului, pornind de la premisa că aceasta este constituită dintr-o parte a libertății absolute, la care a renunțat fiecare individ în parte. Ficțiunea contractului social îl duce și pe el la concluzia posibilității răsturnării conducătorului care nu-și respectă mandatul. Formularea lui sentențioasă este elocventă: «poporul este nemuritor și dumneavoastră sînteți trecător».[3]

Discuțiile despre sistemele de guvernare au fost reeditate și în cultura română, atît la începutul secolului al

[1] Lanjuinais, *Le Monarque accompli*, Lausanne, 1774, p. 98.
[2] *Op. cit.*, p. 2.
[3] *Op. cit.*, p. 119.

Scanned with CamScanner

XIX-lea cît și mai tîrziu. Dacă unii tineri de proveniență aristocratică rămîneau adepții monarhiei ereditare[1], Dinicu Golescu este partizanul monarhiei luminate, ca și Gheorghe Lazăr, în vreme ce I. Budai-Deleanu, nutrind aceleași sentimente, își manifestă opțiunea pentru un anumit mod de guvernare în spiritul relativist al lui Montesquieu.

Semnalarea unor opinii ilustrative despre sistemele de guvernare demonstrează că cei mai mulți gînditori și scriitori iluminiști rămîn partizanii monarhiei luminate și doar o infimă minoritate aderă la republică.

De aceea opinia lui P. Hazard, care sintetizează discuțiile purtate de iluminiști, ni se pare întemeiată:

«Acesta era sentimentul general: se făcea o reverență în fața republicii, adăugînd că climatul său natural a fost în antichitate și că ea este adoptată mai ales de statele mici; după aceasta se îndrumau spre monarhie, căreia inimile îi rămăseseră fidele».[2]

Discuțiile despre sistemele de guvernare nu pot fi despărțite de alte probleme fundamentale ale epocii, care i-au incitat pe gînditorii vremii la cele mai variate polemici și soluții de rezolvare. Dintre acestea semnalăm proiectele de «pace universală» și raporturile posibile între internaționalismul intelectualilor din secolul luminilor, cunoscut sub numele de «cosmopolitism» și conceptul de «patrie» și «cetățean», ultimul vehiculat și sub forma de «cetățean al lumii», pe care am semnalat-o la Leibniz.

Este adevărat că proiectele de pace universală erau concepute și de către diverși visători și filozofi utopici sau aventurieri din secolul al XVII-lea. Dar în veacul luminilor ele capătă o amploare deosebită. Faptul acesta se explică, după părerea noastră, prin dorința burgheziei în ascensiune de a realiza un climat european favorabil prosperității și progresului. De aceea războaiele sînt privite de gînditorii iluminiști ca un flagel îngrozitor, care trebuie evitat cu toată grija.

---

[1] P. Eliade, *L'Esprit public en Roumanie*, Paris, 1905, p. 94.

[2] P. Hazard, *La pensée européene au XVIII-e siècle*, Tome I, Fayard, Paris, 1946, p. 246.

Scanned with CamScanner

Cunoscînd urmările nefaste ale războaielor din secolul al XVII-lea, gînditorii iluminişti sînt pacifişti. Ideea păcii traversează astfel întreaga epocă şi rezultă din diverse studii, adeseori fiind asociată cu aceea de toleranţă.

Seria proiectelor de pace universală este deschisă în secolul al XVIII-lea de către abatele de Saint-Pierre, prima sa operă de această natură fiind publicată în 1721. Abatele de Saint-Pierre (1658—1743) a trăit o anumită vreme la Paris sub auspiciile lui Fontenelle. Aici a frecventat salonul marchizei de Lambert, unde veneau unii dintre scriitorii iluminişti, iar în 1695 a intrat în Academia franceză. În calitate de secretar al abatelui Polignac a luat şi el parte la Congresul de pace de la Utrecht (1712). Familiarizat cu tratatele de pace, publică fără semnătură în anul 1712, primul său proiect de pace perpetuă, în anul următor apărînd o versiune amplificată, în două volume, tipărită la Utrecht. A treia versiune apare în 1717. Există şi un *Abrégé* al acestui proiect, publicat la Rotterdam în 1729.

Denis de Rougemont publică extrase mari din prefaţa acestui proiect din 1713, şi articolele fundamentale în cartea sa *Vingt-huit siècles d'Europe*, Payot, 1961. Din prefaţă rezultă că prin reflecţii îndelungate, abatele Saint-Pierre a ajuns la concluzia că suveranii din Europa pot realiza o pace permanentă, uniţi printr-o societate europeană, animată de dorinţa de a evita războaiele de posesiune sau de împărţire a bunurilor. Abatele Saint-Pierre crede că se poate ajunge la o pace europeană prin realizarea unor acorduri mutuale, a unor tratate de comerţ sau de garanţie a respectării securităţii.

Pentru rezolvarea litigiilor abatele recomandă o comisie de arbitraj şi crearea unui for permanent în care cei optsprezece suverani principali din Europa să-şi aibă reprezentanţii lor. Societatea aceasta europeană se putea întruni într-un oraş al păcii ca Utrecht, Geneva, Köln etc., care trebuia declarat oraş neutru.

Din articolele acestui proiect rezultă că Societatea europeană nu intervine în treburile interne ale statelor. Semnatarii ei nu pot face tratate de schimbări de teritorii, nu recurg la soluţii de violenţă pentru rezolvarea

Scanned with CamScanner

unor probleme comerciale sau teritoriale. Senatul european, se prevede în acest proiect, are latitudinea să arbitreze în cazurile de litigii şi să intervină împotriva statelor beligerante care declanşează războaie şi nu se supun hotărîrilor sale.

Plin de idei generoase şi caracterizat prin soluţii care-şi găsesc o aplicare concretă abia în epoca noastră, proiectul de pace universală, conceput de abatele Saint-Pierre, a provocat cele mai diverse reacţii.

Dintr-o scrisoare a lui Leibniz, adresată abatelui Saint-Pierre, rezultă stima pentru idee, dar şi scepticismul faţă de suveranii europeni care s-ar lăsa convinşi că pot ajunge în mod paşnic la un anumit consens. Voltaire consideră că pacea propusă de abatele francez este o himeră fiindcă prinţii nu se vor împăca între ei, aşa cum nu se înţeleg elefanţii cu rinocerii şi lupii cu cîinii.

Rousseau, în schimb, salută cu entuziasm proiectul abatelui Saint-Pierre, fiind convins că numai un guvern european confederativ poate duce la instaurarea păcii. Frederic al II-lea socoteşte şi el că proiectul este interesant şi util, dar realizarea lui presupune consimţămîntul Europei. După acest model proiectele de pace se înmulţesc. Abatele Alberoni, dr. Eobold Taze, J.H. von Lilienfeld, Delaunay ş.a. fac şi ei asemenea proiecte, unii pornind de la teologia creştină, alţii de la principiile iluministe de toleranţă între oameni.[1] Proiectele de această natură reprezintă una dintre cele mai frumoase şi generoase utopii ale epocii.

În felul acesta constatăm cum de la *Europa franceză*, elogiată la începutul veacului luminilor, se ajunge la imaginea unei *Europe europene*, abia la sfîrşitul acestuia. Proiectul de pace universală, conceput de Kant în 1795, este poate cel mai elocvent în acest sens.

«Cosmopolitismul» gînditorilor iluminişti este de fapt echivalentul spiritului internaţionalist al oamenilor onești din această epocă. Colaborarea internaţională, susţinută de mărirea contactelor şi sporirea căilor de comunicaţie, facilitează acest climat intelectual şi politic. Astfel, de la internaţionala intelectualilor se parcurge, pe plan teo-

[1] Vezi discuţia în D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 106—143.

Scanned with CamScanner

retic, drumul care duce spre proiectul unui for internațional al popoarelor sau al unei confederații europene.

În acest climat, Leibniz se consideră «cetățean al lumii», așa cum va defini și Goethe poziția sa la sfîrșitul epocii, cînd se califică el însuși, în sensul cel mai bun al cuvîntului, *Weltbürger*. Plin de speranțe, dar și de decepții, climatul acesta spiritual stimulează activitatea pusă în slujba întregii umanități. Voltaire acceptă astfel să vină la curtea lui Frederic al II-lea, Rousseau scrie un proiect de constituție pentru Polonia, Diderot este consilierul împărătesei Ecaterina a II-a, iar Iosif al II-lea are și el strînse relații cu unii dintre enciclopediștii francezi.

Montesquieu realizează un adevărat catehism al acestui spirit cosmopolit pe care noi îl considerăm expresia internaționalismului burgheziei în ascensiune, care n-avea încă motive să se teamă de concurența de mai tîrziu:

«Dacă știu un lucru util pentru patria mea, care este însă distrugător pentru alta, eu nu îl voi propune prințului meu, pentru că eu sînt om înainte de a fi francez sau pentru că eu sînt în mod necesar și francez doar din întîmplare...

Dacă aflu ceva care-mi este util, dar este nociv familiei mele, îl voi alunga din mintea mea. Dacă știu ceva util pentru familia mea, dar care nu este și pentru patrie, voi încerca să-l uit. Dacă aflu ceva folositor pentru patria mea, dar plin de prejudicii pentru Europa, sau util pentru Europa dar nociv pentru specia umană, îl voi privi ca o crimă.»[1]

Rousseau, de asemenea, nu ezită să asocieze în *Discurs despre științe și arte* două concepte absolut opuse ca «dulcele nume de patrie» și «marile spirite cosmopolite», gata să slujească interesele majore ale întregii omeniri.

Dragostea de patrie, interesul pentru anumite particularități naționale se unesc astfel în modul cel mai armonios cu spiritul de cetățean pe care Diderot îl caracteriza prin capacitatea de a apăra și de a lupta pentru marile libertăți și idealuri generoase ale societății.

Diagrama filozofiei practice din secolul luminilor subliniază năzuințele unei epoci preocupate de libertate

[1] Montesquieu, *Oeuvres complètes*, col. L'Integrale, Paris, Ed. du Seuil, 1963, p. 855.

Scanned with CamScanner

și progres. Principiile acestea nu au devenit numai catehismul revoluției franceze din 1789, ci și al revoluțiilor burgheze care au cuprins peisajul întregii Europe.

Alte derivații ale filozofiei practice: etica și pedagogia

Preocupați de emanciparea oamenilor prin reforme politice și culturale, gînditorii iluminiști nu au neglijat niciodată formarea lor intelectuală și morală. De aceea ni se pare firesc ca o dată cu eflorescența filozofiei teoretice, preocupările de etică și de pedagogie să sporească aproape în aceeași măsură. Simptomatic ni se pare însuși faptul că cei mai mulți filozofi din secolul luminilor sînt în același timp preocupați de concluziile de ordin etic care se pot desprinde din sistemele lor filozofice. Mai mult, cei mai numeroși dintre aceștia scriu studii de pedagogie sau formulează anumite opinii ce au consecințe notabile pentru sistemele de educație configurate în acea vreme.

Evident că și în aceste domenii existau direcții foarte variate de gîndire. Etica reprezintă domeniul în care se interferează ingerințele teologilor, reflecțiile deiștilor și opiniile nonconformiste ale gînditorilor atei ce fac eforturi notabile pentru a o scoate de sub tutela teologiei.

În veacul al XVII-lea faptul acesta a apărut pentru cei mai mulți de neconceput. La Bruyère, de pildă, nu-și poate imagina un om moral fără să creadă în Dumnezeu, dar la sfîrșitul secolului Pierre Bayle socotește lucrul acesta cu putință.

Morala rigoristă de proveniență creștină, care domnește în secolul al XVII-lea, concepe întregul comportament uman sub egida rațiunii. Supraevaluarea rațiunii și a voinței face în cele mai multe cazuri ca pasiunile și sentimentele omenești să fie considerate ca niște impulsuri elementare care împing ființa umană pe o cale eronată. Va rămîne deci în competența moralei laice care se cristalizează pe parcursul veacului luminilor să proiecteze o altă viziune, mult mai realistă, asupra tu-

Scanned with CamScanner

turor facultăților intelectuale și afective cu care este înzestrată ființa umană. Bineînțeles că și în veacul al XVII-lea există gînditori care încearcă să conceapă morala în afara teologiei. Filozofii libertini din Franța, Hobbes în Anglia, indică o asemenea cale de dezvoltare a eticii.

Hobbes consideră virtuțile recomandate de biserică drept o aberație, etica pe care încearcă el s-o fundamenteze bazîndu-se pe legile naturii, iar filozofia morală — al cărei partizan este — avînd drept scop cunoașterea binelui și a răului în contextul social de existență a ființei umane.

Dar gînditorul care pledează pentru o etică străină de orice principii teologice este Pierre Bayle. În *Scrisoare despre cometă* (1682) el demonstrează că o societate de atei poate să fie tot atît de morală și sensibilă la anumite virtuți ca onoarea, gloria, ca și aceea care crede într-un creator al lumii.

Morala laică începe astfel să capete o audiență din ce în ce mai largă, deși asaltul teologilor și al deiștilor împotriva ateilor este foarte puternic.

În Anglia o serie de teologi ca Gastrell, Mathew Tindal, Clarke etc. încearcă să demonstreze că morala nu este posibilă decît în spiritul Evangheliei și al religiei revelate. Pe această cale evoluează și principiile etice ale unor filozofi și esteticieni ai sentimentului ca Hutcheson, Shaftesbury și Rousseau, în vreme ce Toland, Diderot, Helvétius, d'Holbach se distanțează de teologia naturală, optînd pentru o morală eliberată de orice criterii teologice. Astfel, în vreme ce deiștii pun un accent deosebit pe un anume for interior care poate decreta anumite acțiuni bune sau rele, ateii evaluează comportamentul uman prin funcționalitatea sa practică socială.

Nu este în intenția noastră să schițăm o evoluție a ideilor etice din secolul al XVIII-lea, ci doar să punctăm anumite direcții de gîndire care pot fi ilustrate prin operele celor mai reprezentativi filozofi ai vremii.

Spre deosebire de teologii preocupați de teoria etică care are o fundamentare religioasă creștină, atît deiștii cît și ateii pun accentul pe personalitatea umană, pe

Scanned with CamScanner

inițiativa individului și responsabilitatea sa personală. Omul începe să fie astfel eliberat de teroarea păcatului originar, de comportamentul dictat de frica unei sancțiuni divine și îndrumat spre o morală liber consimțită, rezultată din însăși legea naturii. Un deist de talia lui J.-J. Rousseau scrie:

«Conștiința! Conduită! Instinct divin, nemuritoarea călăuză și cerească voie; călăuză sigură a unei ființe ignorante și mărginite, dar inteligente și libere; judecător infailibil al binelui și răului, care faci pe om asemeni lui Dumnezeu, tu faci perfecțiunea naturii sale și moralitatea faptelor sale...»[1]

Pasajul acesta este desprins din *Profesiunea de credință a preotului din Savoia*. Rousseau crede astfel într-un germene înnăscut în ființa umană, care o ajută să distingă binele de rău, reprezentat de conștiință. Adept al unei morale libere, acceptată prin sentiment și rațiune, dar nedictată de nici o revelație sau teama de sancțiunea divină, Rousseau concepe un om bun de la natură pe care însă societatea îl poate corupe, de unde necesitatea unei educații izolate, departe de mulțime, în mijlocul naturii.

Gînditorii materialiști și atei accentuează însă într-o măsură mult mai mare criteriile sociale în aprecierea comportamentului uman, ca și rolul educației și al culturii în formarea unor spirite care se conduc după etica dictată de legile naturii și ale societății.

«Teologia — scrie d'Holbach — a pus deci stăpînire pe morală, sau a încercat să o lege de sistemul religios; s-a crezut că o atare împreunare va face ca virtutea să fie mai sfîntă, că teama de puterile nevăzute ce stăpînesc natura, va da mai multă greutate și mai multă efervescență legilor morale, în sfîrșit că oamenii convinși de necesitatea moralei, dacă o vor vedea unită cu religia, vor privi și religia ca necesară fericirii lor».[2]

Gînditorul francez demonstrează că un asemenea mod de gîndire este aberant, deoarece etica teologală este confuză, plină de contradicții și speculații abstracte.

---

[1] J.-J. Rousseau, *Texte pedagogice alese*, E.S.D.P., 1960, p. 199.

[2] D'Holbach, *Sistemul naturii*, Editura științifică, 1957, p. 508.

Scanned with CamScanner

În schimb «morala naturii, adaugă el, ...este evidentă chiar și pentru cei care o iau în derîdere».[1] Excluzînd divinitatea, misterul, frica de supranatural, teama de păcatul originar, d'Holbach pledează astfel pentru o morală bazată pe legea naturii, care dă și rațiunii și sentimentelor umane o altă direcție și o altă eficiență, legată de însuși contextul cotidian în care îi este dat omului să trăiască.

Unele dintre aceste principii sînt și mai pregnant subliniate de către Helvétius în *Despre spirit*. Virtutea, de pildă, nu mai este concepută de acesta ca un derivat al moralei teologale, al credinței în Dumnezeu, ci ca un fenomen dependent de mediul în care se află ființa umană. Helvetius nu pleacă de la premisa că oamenii sînt buni sau răi de la natură, ci de la rolul pe care îl au în modularea caracterului lor educația și legile sociale din mediul în care trăiesc. Răul nu mai este conceput ca o consecință a unei căderi, ci mai ales ca urmare a ignoranței. De aceea, gînditorul francez apreciază că cei mai mari dușmani ai umanității sînt aceia care țin popoarele în neștiință sau le torturează prin legi tiranice.

Ca și Diderot, Voltaire și d'Holbach, Helvétius aduce și el o viziune laică, realistă asupra pasiunilor și sentimentelor, care dinamizează ființa umană spre acțiuni generoase. Fără a nega că anumite pasiuni obsesionale, nocive îl duc pe om spre rău, autorul demonstrează însă că acestea nu trebuie respinse în bloc, deoarece numai pasiunile mari impulsionează spre o viață activă, plină de fapte mărețe.[2]

Aceeași viziune despre comportamentul uman o întîlnim și la Diderot. El pleacă de la premisa că în epoca sa omul natural a fost adeseori înlocuit de cel artificial. Cel dintîi poate să triumfe doar urmînd legile firii. Or, polii cardinali ai comportamentului uman sînt dictați de plăcere și neplăcere. Năzuind spre fericire printr-un anumit echilibru al naturii sau printr-un pact social tacit, ființa umană acționează în așa fel, încît nu produce dezagremente pentru semenii săi.

---

[1] *Op. cit.*, p. 511.

[2] Helvétius, *Despre spirit*, Editura științifică, 1959, p.276.

Scanned with CamScanner

Morala lui Diderot are un caracter utilitar, fiind caracteristică pentru cei mai mulți dintre gînditorii iluminiști. O asemenea trăsătură este evidentă și în concepția lui Voltaire, chiar și atunci cînd concepe o morală teologică pentru oamenii de rînd și una naturală pentru spiritele cultivate.

Cele cîteva aspecte desprinse din istoria ideilor etice din secolul luminilor arată marile progrese ale gîndirii care s-au realizat și în acest domeniu. Eliberat de teroarea forțelor supranaturale, investit cu responsabilitatea faptelor sale, omul este lăsat să decidă între necesitate și libertate, potrivit legilor firii.

Pedagogia și emanciparea ființei umane prin educație

Libertățile pe care burghezia în ascensiune le revendica pe planurile cele mai variate ale vieții nu căpătau eficacitate decît prin utilizarea lor plenară.

Aceasta presupunea formarea unor generații tinere în spiritul noilor idealuri, educarea lor în așa manieră încît să devină utile statului burghez, fertile în munca productivă pe care o impuneau progresul general și prosperitatea reclamată de gînditorii iluminiști. Date fiind aceste năzuințe, era firesc ca pedagogia din secolul luminilor să aibă și ea o anumită tentă utilitară și totodată să se configureze împotriva sistemelor scolastice de educație care favorizau un învățămînt formal. În articolul despre *Educație* din *Dicționarul filozofic*, Voltaire sublinia tarele învățămîntului din acea vreme, cînd vechile metode de instruire a tineretului întrețineau ignoranța, apatia și înstrăinarea față de problemele majore ale epocii.

De aceea, se cerea reformat în primul rînd conținutul învățămîntului de odinioară și metodele de studiu. Or, școala care trebuia să formeze tineri rentabili pentru societate nu se mai putea rezuma la teologie, latină, lecții de scrimă, dans, desen. Noile curente ale vremii au impus studiul fizicii, al geografiei, al matematicii și al științelor naturii. De la Voltaire, Rousseau și Diderot

Scanned with CamScanner

pînă la Herder, gînditorii cu preocupări pedagogice subliniază necesitatea dezvoltării unui învăţămînt cu un caracter mai practic, apt să răspundă cerinţelor epocii.

O altă problemă amplu dezbătută în acea vreme privea dreptul de acces în şcoli, ştiut fiind faptul că instituţiile medievale de educaţie erau deschise mai ales nobilimii, iar sistemul educaţiei cu pedagogi aduşi în familie, recomandat şi de Rousseau în *Emil*, era foarte costisitor.

Ideea că oamenii sînt egali de la natură, că sînt înzestraţi cu însuşiri psihologice relativ asemănătoare şi că educaţia îi individualizează, întîlnită la Rousseau, Helvétius, d'Holbach, deschide dezbaterile despre accesul tuturor tinerilor la studiu. Şcoala, arată Diderot într-un *Eseu despre studii în Rusia*, trebuie să fie accesibilă întregului popor, deoarece numai în acest fel pot fi formaţi bunii cetăţeni. Ni se pare demn de reţinut faptul că şi un om politic din monarhia habsburgică de talia lui Kaunitz, consilierul lui Iosif al II-lea, formula faţă de împărat unele principii relativ asemănătoare. Emanciparea poporului prin cultură, reclamată şi de intelectualii români iluminişti ca P. Maior, G. Şincai, Gh. Lazăr etc., devenea o cerinţă generală a spiritelor luminate ale epocii.

Dar dreptul tuturor tinerilor la cultură, apărat cu multă tenacitate de către pedagogii şi scriitorii din secolul luminilor, deschidea în mod firesc problema limbii de studiu în şcoli. Se ştie că în instituţiile de educaţie din acel timp limba latină constituia în cele mai numeroase cazuri limba de predare. Afirmarea caracterului general al şcolii ajunge astfel să se conjuge cu pledoaria pentru studiul în limba maternă, Rousseau şi Herder înscriindu-se printre cei mai entuziaşti apărători ai acestui punct de vedere care s-a impus totuşi cu multă greutate.

Laică şi practică, educaţia recomandată pentru tineret trebuia de asemenea să răspundă idealurilor generoase ale gînditorilor iluminişti care propagau egalitatea dintre oameni, toleranţa, progresul şi respectul principiilor morale laice. În eseul său *Despre om*, Helvétius, de pildă, sublinia faptul că educaţia este o parte integrantă a concepţiei politice a statului şi numai statele

Scanned with CamScanner

democratice pot forma cetăţeni liberi şi virtuoşi, pentru că cele despotice nimicesc orice sentimente generoase.

În slujba acestor idealuri sînt îndrumate să se pună toate instituţiile de cultură ale vremii cu toate mijloacele de care dispuneau. Înflorirea universităţilor, dezvoltarea presei în veacul luminilor, tipărirea de manuale de popularizare a ştiinţei, redactarea de cărţi şcolare în ţările în care acestea încă lipseau, constituie reforme culturale de prim ordin, stimulate de acest climat spiritual nou, întreţinut de gînditorii iluminişti. Scoaterea omului din tenebrele ignoranţei, eliberarea lui de superstiţii, emanciparea sa prin educaţie şi cultură constituie unele dintre cele mai importante comandamente ale epocii.

Evoluţia ideilor estetice în secolul al XVIII-lea

Apreciat îndeosebi pentru dezvoltarea spiritului filozofic şi critic, secolul luminilor nu reprezintă din toate punctele de vedere o etapă culturală autonomă, caracterizată printr-o profundă originalitate. Evoluţia ideilor estetice din această etapă ni se pare ilustrativă.

Tributar clasicismului prin conceptele fundamentale despre artă, deschis totuşi pe parcursul desfăşurării sale înţelegerii rolului pe care îl deţin gustul, sentimentul şi intuiţia în procesul realizării şi receptării operei literare, secolul luminilor constituie pe planul evoluţiei ideilor estetice o etapă de tranziţie. Această etapă se caracterizează printr-un ataşament evident faţă de poeticile de factură tradiţională, dar şi prin vehicularea unor principii care prevesteau estetica romantică.

În acest context nedecis, Boileau cu *Arta poetică* rămîne încă multă vreme o autoritate de mare prestigiu, fiind imitat de Pope în Anglia şi de Gottsched în Germania. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că în aceeaşi epocă autorităţile clasice sînt contestate de partizanii esteticii sentimentului. Shaftesbury şi Hutcheson în Anglia, G.B. Vico în Italia, Bodmer şi Breitinger în Elveţia, Lessing şi Herder în Germania — în pofida

Scanned with CamScanner

unor deosebiri de opinii — sînt partizanii unei arte originale. Ei își declară ostilitatea față de normele clasice, unii dintre ei pledînd cu entuziasm pentru literatura inspirată din folclor și tradițiile naționale.

În procesul de creație și de recepție a operei literare, rațiunea, pe de o parte, sentimentul și fantezia, pe de altă parte, determină configurarea celor două direcții fundamentale care vor caracteriza dezbaterile din estetica și critica literară a secolului luminilor.

Dar estetica sentimentului capătă o autoritate mai largă abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. De aceea poetica normativă, de factură clasicizantă, nu numai că nu și-a pierdut valabilitatea, dar beneficiază încă de o mare audiență. Așa se explică de ce raportul dintre natură și artă este abordat în așa manieră încît viziunea literaturii ca *mimesis* rămîne, cu foarte puține excepții, o coordonată fundamentală a poeticii normative, din secolul luminilor. Și cînd, în 1746, abatele Batteux publică acel *Tratat despre artele frumoase reduse la un singur principiu*, acest principiu nu poate fi decît unul, și anume imitarea a ceea ce toată epoca numea *la belle nature*.

Caracterul normativ al acestui tratat de estetică, întru totul tributar, din acest punct de vedere, poeticii clasice, rezultă și din formularea unor capitole enunțate astfel: *Geniul nu poate produce artele decît prin imitație* sau: *Geniul nu trebuie să imite natura așa cum este*.

Abatele Batteux încearcă, este adevărat, și o anumită conciliere a acestor norme cu legile subiective ale gustului. Dar enunțul său din care rezultă că «legile gustului au ca obiect imitarea naturii frumoase» demonstrează același atașament pentru clasicism.

Înțelegerea complexă a acestui gen de estetică normativă mai laxă, specifică unei etape de tranziție, nu se poate produce decît atunci cînd avem în vedere obiectivele ei fundamentale care vizează procesul de creație, finalitatea operei literare, raportul dintre creație și modelele sale, precum și căile de receptare a operei finite.

Esteticienii, criticii și scriitorii din secolul luminilor sînt în primul rînd preocupați de scopul artei. La

Scanned with CamScanner

prima vedere analogia cu veacul anterior este perfectă deoarece și unii și alții își propuneau să instruiască și să moralizeze. Deosebirile apar doar atunci cînd se constată că scriitorii iluminiști pun această finalitate în slujba unor idealuri social-politice mult mai precise. Enunțurile generale sînt însă la fel. În *Tratatul despre Frumos*, Diderot, de pildă, concepe frumosul ca o relație dintre eul receptor și ceva exterior lui. În *Eseuri despre pictură* scriitorul francez stabilește clasica echivalență dintre adevăr, frumos și bine.

În general, fidelitatea față de rolul educativ al artei apare cu atît mai tranșantă cu cît autorul respectiv este mai atașat de estetica clasică. În Germania, bunăoară, Gottsched precizează în a sa eclectică *Încercare asupra unei poetici critice* (1729) că poetul trebuie să fie un înțelept care prin cunoașterea profundă a lucrurilor să poată transmite o concepție filozofică și morală despre lume. De altfel spiritul sacrosanct al poeticii aristotelice se păstrează nealterat și prin delimitarea obiectivelor dramaturgiei, tragedia trebuind să trezească mila și groaza, comedia urmărind ridiculizarea viciilor, iar poezia didactică dovedindu-și utilitatea prin transmiterea unor învățături morale.

Nici Lessing, oponentul lui Gottsched, nu se îndepărtează prea mult de la această concepție despre artă. În *Dramaturgia de la Hamburg*, de pildă, nuanțează conceptele aristotelice, dar consideră că emoțiile produse de teatrul tragic au și ele scopul să trezească mila și frica.

Împingerea rigorismului moral pînă la limitele lui absurde se realizează prin contribuția lui J.-J. Rousseau.

Dacă în *Discursul despre științe și arte* (1750) scriitorul francez își propune să demonstreze că fiecare domeniu al științei și al artei s-a născut dintr-un viciu, astronomia derivînd din superstiție și arta elocinței din minciună, în *Scrisoarea către d'Alembert despre spectacole* (1758), care este o replică dată acestuia în urma articolului său despre *Geneva*, Rousseau ancorează, prin excesul său de rigorism moral, pe poziții contrare idealurilor iluministe. Teza generală a iluminismului din care rezultă că arta și literatura contribuie la progresul societății este negată.

Scanned with CamScanner

Faptul acesta l-a izolat pe scriitor de cei mai apropiaţi admiratori ai săi.

În *Scrisoarea către d'Alembert despre spectacole*, Rousseau pleacă de la premisa că operele de teatru sînt imorale. În acest sens, el îşi propune să demonstreze că tragedia stimulează anumite porniri negative, iar comedia, deturnînd totul în ridicol, aduce o viziune viciată despre lume. Raţionamentul lui Rousseau despre *Alceste (Mizantropul)* conduce spre concluzia că Molière a ridiculizat virtutea. Pornind de la asemenea convingeri, Rousseau consideră că lectura fabulelor lui La Fontaine ar fi nocivă pentru copii, putînd stimula urmarea exemplelor rele. Consecvent cu sine, scriitorul francez îi indică pentru lectură lui Emil cunoscuta operă a lui Defoe, *Robinson Crusoe*. Pentru publicul larg, pedagogul acesta excesiv de puritan recomandă tradiţionalele serbări cîmpeneşti de care îşi amintea din anii copilăriei.

Dar problema care va declanşa îndelungate polemici, ducînd la acea *Querelle des anciens et des modernes (Cearta dintre clasici şi moderni)*, vizează modelele de creaţie ale scriitorilor şi maniera în care partizanii celor două direcţii înţelegeau supunerea la normele de creaţie.

Obiectul acestor dezbateri duce la discuţii îndelungate şi fertile pentru creaţia literară, care va ajunge astfel încetul cu încetul să se elibereze de anumite norme exterioare, prestabilite. Transformate în adevărate dogme, regulile celebrelor unităţi aristotelice sînt apărate cu tenacitate de scriitorii şi esteticienii fideli clasicismului, în vreme ce modernii pledează pentru o libertate mai mare a creatorului de artă. Dar unele deosebiri de nuanţă apar chiar în interiorul pleiadei de apărători ai cultului modelelor. Unii înţelegeau prin model valorile artistice ale antichităţii sau realizările clasicismului francez, iar alţii natura frumoasă, considerată ca unicul îndreptar al creatorului de artă. Conceptul de artă ca *mimesis* rămîne, prin urmare, valabil în toate aceste cazuri, dar modelul oferit scriitorilor şi artiştilor poate fi diferit. În privinţa funcţionalităţii normelor prestabilite, atunci cînd sînt acceptate, se înregistrează puţine divergenţe de opinii.

Scanned with CamScanner

Faimoasa polemică dintre clasici și moderni apare în Franța, în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. În poemul *Secolul lui Ludovic cel Mare*, citit în ședința Academiei franceze din 27 ianuarie 1687, Charles Perrault duce admirația sa exagerată pentru secolul regelui-soare pînă la absurd, fapt care a nemulțumit chiar pe unii apărători fideli ai clasicismului, ca Boileau.[1] Evitînd aprecierile excesive, Voltaire va considera și el, în capitolul destinat literaturii din cartea sa despre *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (1751—1752) că acesta reprezintă un apogeu greu de depășit al culturii franceze.

Dar mai ales în faza de criză a clasicismului apologia antichității, realizată în cadrul acestei polemici care în Franța se prelungește pînă în 1817, se face în termeni din ce în ce mai tranșanți. Cînd în anul 1688, La Bruyère publică opera sa *Caracterele*, în capitolul *Despre operele spiritului*, el apără cu entuziasm valoarea modelelor antice a căror imitație judicioasă este considerată ca o cauză a reușitei operelor moderne: «Cîte veacuri s-au scurs, — scrie el — pînă ce au putut să se întoarcă oamenii, în domeniul științelor și al artelor, la gustul celor vechi, regăsind, în sfîrșit, simplitatea și firescul»[2].

Dar discuțiile dintre partizanii anticilor și ai modernilor continuă. Charles Perrault revine cu argumente mult mai bogate asupra obiectului acestei dezbateri în *Paralele între antici și moderni*, operă publicată în patru volume între anii 1688—1697.

Dacă Charles Perrault a acceptat în cele din urmă ideea de progres în științe (evident pe parcursul trecerii timpului), pe plan artistic el a rămas la convingerea că operele lui Homer și Vergiliu nu pot fi depășite, de unde concluzia tranșantă a superiorității anticilor în creația literară.

Din sfera referințelor la modelele literare, polemica aceasta este transferată pe planul comparației limbilor antice cu cele moderne, primele fiind socotite superioare

---

[1] Vezi întreaga discuție în R. Fayolle, *La critique*, Armand Colin, 1964, p. 46 și urm. și în Ph. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires, 1963, p. 69.

[2] La Bruyère, *Caracterele*, I, București, E. P.L., 1966, p. 91.

Scanned with CamScanner

celorlalte din punct de vedere artistic. Cînd, în 1711, M-me Dacier publică o traducere a Iliadei, ea încearcă să demonstreze că franceza nu are valori poetice comparabile cu acelea oferite de limba creațiilor homerice. Dar replica nu întîrzie să vină din partea poetului La Motte Houdart. Traducerea sa din *Iliada* este însoțită de o *Cuvîntare despre Homer* în care modestul poet francez demonstrează că admirația față de bardul grec nu trebuie convertită într-un act de fetișizare, deoarece și epopeile homerice pot fi supuse judecății critice, ca orice creație literară. La Motte subliniază de asemenea faptul că limba franceză întrunește toate calitățile pentru a putea permite realizarea unor opere de mare valoare artistică. M-me Dacier răspunde prin *Cauzele coruptiei gustului* (1714), susținînd teza dezagregării gustului prin îndepărtarea de antichitate.

Cristalizată în interiorul culturii franceze, polemica aceasta se va extinde în numeroase țări europene, unde partizanii anticilor și ai modernilor formulează alte opinii tot atît de tranșante. Dar nu este însă mai puțin adevărat că respectul pentru marile valori ale culturilor clasice, ca și importanța acordată normelor estetice de creație nu-i împiedică pe anumiți esteticieni să realizeze unele abateri de la rigorile *Artei poetice*, impuse de Boileau, fie pentru a salva mari valori literare naționale, ca Shakespeare bunăoară, fie pentru a releva importanța limbii naționale în cultură, mai ales în acele țări, unde galomania era foarte pronunțată, ca de pildă în Germania. Modificările de nuanță de la o țară la alta și de la un autor la altul rămîn astfel mereu posibile. În cultura germană, bunăoară, Gottsched pleacă în *Încercarea asupra poeticii critice* (1729) de la d'Aubignac, sursele sale originare fiind, bineînțeles, Aristotel, Horațiu și Quintilian. Rolul pe care l-a jucat Gottsched în interiorul culturii germane din secolul luminilor este asemănător cu al lui Boileau în veacul anterior în Franța. Esteticianul german aduce și el un pronunțat cult al modelelor și al normelor de creație. Dar pe cînd în Franța numeroși oameni de litere, angajați în polemica dintre clasici și moderni, plecau de la admirația pentru antici, în operele cărora vedeau un model de perfecțiune artis-

Scanned with CamScanner

tică, Gottsched, în *Observaţii asupra poeziei lui Horaţiu* demonstrează că modelele scriitorilor germani trebuie să fie clasicii francezi de talia lui Corneille, Racine, Molière şi Boileau. Neacordînd atenţia cuvenită operelor lui Homer, Milton şi Shakespeare, esteticianul german pledează pentru instruirea scriitorilor prin lectura clasicilor francezi, dar adaugă că încercările literaţilor germani trebuie scrise într-o limbă germană mai curată, purificată de anumite asperităţi. Năzuind să scoată literatura germană din haos şi criză, Gottsched intuieşte soluţia fertilă a culturii în limba naţională, dar nu ajunge, de fapt, să înţeleagă complexitatea factorilor care duc la adevărata originalitate în artă.

Dacă în cultura germană contribuţia lui Gottsched la dezvoltarea ideilor estetice este specifică unui spirit clasicizant întîrziat, aportul lui Joachim Winckelmann (1717—1768), cristalizat în plin secol al luminilor, reprezintă o stranie tentativă de conciliere a conceptului de artă ca *mimesis* cu acela de artă ca expresie a unei viziuni interioare. În vreme ce Gottsched caută pentru scriitorii germani modele în secolul al XVII-lea francez, Winckelmann se întoarce spre antichitatea greacă pe care o socoteşte expresia cea mai înaltă a perfecţiunii în artă.

Preocuparea de ideile care vizează meşteşugul şi viziunea artei ca iluminaţie interioară de esenţă divină produce o anumită cezură în perpetuarea autorităţii aristotelice. Exprimate în cea mai mare măsură în *Istoria artei antichităţii* (1764), ideile estetice profesate de Joachim Winckelmann nu îşi mai au punctul de plecare în *Poetica* lui Aristotel, ci în filozofia şi estetica platonică. Pe această cale iraţionalismul pătrunde în artă în plin secol al luminilor. Spiritul divin se întruchipează în sculpturile lui Canova, în picturile lui Rafael şi acelea ale lui David. Arta greacă simbolizează această frumuseţe perfectă în gradul cel mai înalt. Atributele frumuseţii acestei arte constau în simplitatea nobilă şi măreţia liniştită. Elogiul pe care Winckelmann îl aduce grupului sculptural *Laokoon* rezultă din acest sentiment al liniştii şi armoniei desăvîrşite pe care acesta îl inspiră. În lupta sa plină de durere cu şarpele, Laokoon demon-

Scanned with CamScanner

strează o mare capacitate de stăpînire stoică a suferinței. Trăirea durerii este interiorizată. Ea nu apare pe fața calmă a lui Laokoon, ci doar în expresia dinamică a mușchilor.

Idealul acesta al armoniei și liniștii, arată Winckelmann, a putut fi realizat într-o societate liberă, sub un cer senin. Dar în spiritul esteticii platonice, gînditorul german demonstrează că de vreme ce frumusețea este un ideal cu semnificații multiple, acest ideal, exprimat de creator în opera sa, nu apare decît arareori în realitate. De aceea, frumosul ideal trebuie să exprime o anumită viziune interioară a scriitorului, o idee.

Pornind de la Platon, Winckelmann ancorează astfel într-o concepție idealistă asupra artei, elementele anistorice interferîndu-se cu cele istorice.

Iluminiștii germani, începînd cu Lessing, vor critica viziunea nediferențiată asupra artei, prezentă la Winckelmann, care va avea însă o anumită influență asupra lui Herder și Schiller.

Dacă în Germania am constatat preocuparea pentru modelele franceze și antice, grecești, în Anglia se observă, pe de o parte, adeziunea la conceptul de artă ca *mimesis*, respectul pentru reguli și admirația antichității, pe de altă parte, tentativa elastică de evaluare a unor mari creatori din trecut, ca Shakespeare, de pildă. Astfel, în vreme ce Gottsched era un fel de variantă germană a lui Boileau, «versiunea» sa engleză, cu un coeficient de originalitate incontestabilă, este reprezentată de Alexander Pope (1688—1744), care constituia o altă prelungire clasică, specifică iluminismului englez.

În *Eseul despre critică* (1711), Pope demonstrează și el că studiul clasicilor reprezintă un mijloc de educare a gustului, de însușire a regulilor de creație, devenind în cele din urmă un fel de ghid care duce la evitarea erorilor. Pope nu va merge însă cu concluziile sale atît de departe încît să considere că severa însușire a normelor de creație face dintr-un om de litere mediocru un mare scriitor.

Viziunea artei ca *mimesis* apare și în considerațiile acestui poet englez, care recomandă scriitorilor ca model natura, dar lasă să se întrevadă că «redarea» ei se face

Scanned with CamScanner

tot pe baza unor norme estetice prestabilite. Încorsetarea creatorului nu mai este însă totală. Pope acceptă intuiția fină a creatorului de artă, care nu se poate justifica cu ajutorul unor norme prestabilite. Poetul care acordă o mare semnificație formei, chiar și atunci cînd ideile vehiculate sînt banale, enunță unele principii istoriste și relativiste care subliniază capacitatea de invenție personală a scriitorilor, arta ca viziune progresivă a stilului și a conținutului și semnificația personalității scriitorului.

Prefața lui Alexander Pope la ediția operelor lui Shakespeare din 1725 are o importanță deosebită pentru maniera în care un spirit clasic apreciază un mare scriitor pe care secolul clasic nu l-a evaluat la justa lui valoare. Interesul lui Pope pentru Shakespeare trebuie luat în considerație și pentru faptul că mai tîrziu cînd va începe acea îndelungată luptă dintre clasici și moderni, operele marelui dramaturg englez care nu s-a supus regulilor au servit adeseori ca argumente ale modernilor împotriva spiritelor conservatoare.

Este evident că și în această prefață Pope va sublinia importanța regulilor scrisului și cunoașterea celor mai bune modele antice. El știe să evite însă dogmatismul antiistoric steril în aprecierea geniului dramaturgului englez.

De aceea, judecata literară concretă se bazează la Pope pe viziunea istoristă conjuncturală specifică. Afirmația lui că: «A-l judeca deci pe Shakespeare după regulile lui Aristotel e ca și cum ai judeca după legile unei țări un om care a acționat potrivit legilor alteia»[1], este lucidă și fertilă ca modalitate de gîndire în această epocă ce a îndrăgit excesiv codurile literare.

Pe Pope îl impresionează, la Shakespeare, masivitatea eroilor — care sînt natura însăși, nu simple copii, — individualitatea lor și originalitatea generală a creației. Există în același timp la acest poet sever și uscat o anumită prefigurare a criticii emoționaliste, a esteticii sentimentului care, evident, se va cristaliza mult mai tîrziu.

[1] *Shakespeare și opera lui*, Culegere de texte critice, E.L.U., 1964, p. 41.

Scanned with CamScanner

Asemănînd opera lui Shakespeare cu impunătoarele construcţii gotice, iar scrierile clasice şlefuite cu clădirile moderne, simetrice, Pope intuieşte un adevăr fundamental în aprecierea acestui geniu nepieritor al dramaturgiei.

Spiritul clasicizant al lui Pope, în care pătrund foarte discret şi vag unele ecouri din patrimoniul iluminist, rezultă şi din acea *Epistolă către August* (1737). Admiraţia sa pentru supunerea la norme a dramaturgilor francezi este foarte evidentă:

«Corectitudinea la noi
A devenit (sic) tîrziu, după război
Cînd ţara stoarsă prinse să respire;
Atunci a lui Racine desăvîrşire
Şi geniul lui Corneille ne-au arătat
Că-n Franţa e ceva de admirat».[1]

Publicat în limba franceză la Amsterdam în 1717, eseul lui Pope nu are rezonanţă asupra criticii franceze sau din alte ţări de pe continent, decît după tălmăcirea lui în versuri (1730) de către Du Resnel. În urma acestei traduceri, Pope ajunge să fie apreciat ca un nou Boileau, iar Voltaire, pornind de la unele contribuţii specifice ale acestuia, îl situează, în *Scrisorile filozofice*, deasupra autorului *Artei poetice*.

Un exponent mult mai disputat al criticii şi esteticii literare din secolul al XVIII-lea este englezul Samuel Johnson (1709—1784). Dintre scrierile sale menţionăm prefaţa la o amplă ediţie a operelor shakespeariene (1765) şi *Viaţa poeţilor* (1781).

René Wellek îl consideră «un reprezentant al clasicismului»[2] şi totodată un estetician a cărui concepţie conţine în germene unele elemente care duc la discreditatea doctrinei clasice.

Concepţia despre artă, profesată de Samuel Johnson însumează unele principii referitoare la raportul dintre artă şi realitate, la veridicitate, care sînt în aşa manieră

[1] *Op. cit.*, p. 43.
[2] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, 1750—1830, Hermann Luchterhand Verlag, 1959, p. 89.

Scanned with CamScanner

formulate încît marchează un alt act exagerat de convertire a normelor aristotelice în dogme.

Locul lăsat ficțiunii artistice de Aristotel va fi astfel sensibil exagerat de Johnson. Ilustrativ în acest sens este modul de interpretare a artei ca *mimesis*. Pornind de la ideea că scriitorii trebuie să imite realitatea, Samuel Johnson precizează cu o rigiditate deosebită că acțiunile și lucrurile care sînt înfățișate în artă trebuie să fi existat într-adevăr în realitate. Dacă scopul poeziei rămîne comunicarea adevărului, iar al romanului reflectarea fidelă a moravurilor omenești, concluzia că arta este concepută ca un act de coincidență cu realitatea exterioară, reprezintă un principiu de domeniul evidenței.

Înțelegerea aceasta îngustă a veridicului în artă face ca Johnson să fie un adversar al literaturii de inspirație mitologică, determinîndu-l să respingă alegoria ca manieră de construcție a operei. Singura alegorie pe care autorul o acceptă este aceea de procedeu literar, legiferat de retorica de factură clasică.

În spiritul poeticii clasice va fi de asemenea rezolvat și raportul dintre particular și general în artă. După ce face precizarea că arta nu este un simplu raport care descrie sau relatează fără discriminare aspecte din realitate, Samuel Johnson reia cunoscuta teorie a universalului valabil, specificînd că literatura trebuie să reprezinte natura generală și obiceiurile generale. Absența preocupării pentru particular este justificată de autor prin argumentul că natura și rațiunea sînt uniforme și, ca atare, ele rămîn imuabile. De aceea și datoria criticului care studiază opera de artă constă în stimularea căutării generalului, nu a particularului, critica trebuind să examineze ceea ce ține de categorie, nu de faptul incidental.

Aplicînd unele dintre aceste principii în examinarea critică a operei lui Shakespeare, Johnson îl elogiază pe marele dramaturg pentru că «teatrul său este oglinda vieții» și pentru că «a zugrăvit numai aspecte generale ale firii omenești», evitînd accidentalul sau particularul chiar și atunci cînd se impunea configurarea specifică a unui climat național.

Scanned with CamScanner

Năzuința de a supune opera lui Shakespeare unor canoane estetice clasice, prestabilite, este evidentă. Dar ca și Pope, și Samuel Johnson va fi nevoit să eludeze unele principii dragi clasicismului, pentru a-l putea asimila pe Shakespeare climatului clasic. În aceste cazuri, mai ales, iese în evidență noutatea ideilor estetice vehiculate de Samuel Johnson, capacitatea sa de intuire a unor particularități specifice ale operei. În felul acesta Johnson se îndepărtează de dogmatismul clasic, acceptînd fuziunea dintre categoriile estetice, cum sînt tragicul și comicul, alternanța de scene comice și tragice, ca și prezența rîsului plin de veselie care relaxează. Astfel, pentru Shakespeare rămîne valabil principiul amestecului între tragedie și comedie, Johnson numind asemenea opere: piese mixte. Socotind că amestecul de personaje grave și comice este posibil și firesc, Samuel Johnson ajunge în cele din urmă să facă notabile concesii față de principiile dogmatice de la care a pornit în construirea sistemului său estetic. Încă o dată, nevoia asimilării unui mare scriitor în patrimoniul clasic a impus unui critic abdicarea tacită de la unele principii, o anumită viziune deformată a lui Shakespeare rămînînd totuși evidentă.

Astfel, în lupta îndelungată care s-a angajat pe plan literar între clasici și moderni, apologia lui Homer sau receptarea lui critică, pe de o parte, atitudinea de respingere sau de acceptare a normelor creației shakespeariene, pe de altă parte, au dus la o anumită delimitare a poziției criticilor și scriitorilor care, desigur, nu a putut evita toate ambiguitățile. Dreptul fanteziei creatoare, nesupunerea la reguli constrîngătoare, complexitatea personajelor și a conflictelor reprezintă idealuri ale modernilor care vor fi enunțate sub egida lui Shakespeare, în vreme ce încorsetarea în norme, limitarea la imitarea naturii frumoase, rămînerea la arhetipul universal constituie platforma de pe care apologeții întîrziați ai clasicismului își susțin cu tenacitate opiniile.

În fața viziunii fixiste a literaturii, întîlnită la clasici, modernii aduc pentru a ilustra superioritatea noilor creații literare, o concepție evoluționistă a istoriei și a societății. În *Digresiunea despre antici și moderni*

Scanned with CamScanner

(1683), Fontenelle, plecînd de la principiul că între etapele vieţii omului şi dezvoltării societăţii există o analogie incontestabilă, elabora înainte de Montesquieu şi M-me de Stäel o anumită teorie a climatului. Conceptul de climat subliniază şi un anume specific naţional care rezultă din comparaţia vieţii popoarelor cu arborii:

«Dacă arborii tuturor secolelor sînt la fel de mari, arborii din toate ţările nu sînt la fel. Iată diferenţe care sînt valabile şi pentru valorile spirituale. Diferitele idei sînt la fel ca plantele şi florile, care nu apar la fel în toate genurile de climat».[1]

Dacă Fontenelle apare, astfel, pe plan filozofic, ca un anticipator al iluminismului, în domeniul gîndirii estetice este un promotor al spiritului critic în aprecierea clasicilor şi un partizan moderat al modernilor.

Pe măsură ce viziunea relativistă asupra lumii se va cristaliza tot mai limpede, conceptul de literatură va fi integrat într-un sistem complex de referinţe, pentru a se demonstra capacitatea acesteia de a progresa, precum şi diferenţele specifice de la o epocă la alta şi de la o ţară la alta. În *Eseu asupra poeziei epice*, Voltaire, după ce critică unele erori din arta antichităţii, scrie:

«Aproape toate operele omului s-au schimbat ca şi imaginaţia care le-a creat. Obiceiurile, limbile, gusturile popoarelor direct învecinate, ce să spun, aceeaşi noţiune nu mai este de recunoscut în decursul a trei sau patru secole. În artă, care depinde exclusiv de imaginaţie, există tot atîtea revoluţii ca şi în viaţa statelor».[2]

Pe această cale, formularea conceptului de progres în literatură, ca şi teoria climatului, care poate genera aspecte literare diferite de la o ţară la alta, realizată de către unii dintre esteticienii şi criticii literari care se afirmă în secolul luminilor, este o abatere destul de pronunţată de la normele doctrinei clasice.

În numele unor asemenea concepte şi argumente va fi respinsă supunerea docilă la norme prestabilite, acreditîndu-se dreptul la invenţie creatoare, fie prin selecţia riguroasă de fapte, fie prin libertăţi deosebite, acordate

---

[1] Apud R. Fayolle, *La critique littéraire*, Armand Colin, 1964, p. 49.

[2] Voltaire, *Oeuvres complètes*, vol. 8, Garnier, Paris, 1877, p. 307.

Scanned with CamScanner

scriitorului de geniu. Semnificativă, în acest sens, ni se pare poziţia lui Diderot. Partizan al artei ca *mimesis*, Diderot nu mai trimite în mod imperios scriitorii spre modelul clasicilor, ci spre natură, pentru considerentul că «natura nu face nimic incorect». Plecînd de la această premisă, scriitorul francez observă că *«sentimentul frumosului este rezultatul unei lungi suite de observaţii»* pe care fiinţa umană le face în decursul vieţii. Dar esteticianul, care în articolul despre *Artă* din *Enciclopedie* scrie că «omul nu este decît instrumentul care interpretează natura», atunci cînd ajunge să facă distincţia între talent şi geniu, consideră că scriitorul de talent trebuie să se supună unor norme estetice prestabilite, în vreme ce creatorului de geniu trebuie să i se acorde toată libertatea, geniul fiind capabil să-şi creeze propriile legi individuale de creaţie. Argumentarea lui Diderot este foarte cuprinzătoare. Ea se referă la rolul geniului în diverse domenii de creaţie artistică sau ştiinţifică:

«În arte, ştiinţe, afaceri, geniul pare să schimbe natura lucrurilor, caracterul său impregnîndu-se în tot ceea ce atinge şi luminile sale depăşind limitele trecutului, ca şi pe cele ale prezentului, strălucind asupra viitorului. El depăşeşte secolul său care nu poate să-l urmeze, el lasă departe de el spiritul care-l critică cu o anumită raţiune, dar care în mersul său egal nu iese niciodată din uniformitatea naturii.»[1]

În acest context, cînd unii scriitori şi esteticieni pun accentul pe originalitatea operei, libertatea geniului şi un anumit colorit naţional, vag enunţat, şi cînd partizanii clasicilor fac în continuare apologia normelor prestabilite şi a gustului universal valabil, scriitorul şi esteticianul german Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) apare ca un adept al modernilor, neangajat direct în polemica dintre cele două tabere. Cunoscător profund al artei clasice, familiarizat cu literatura germană, franceză şi engleză, esteticianul german aduce un spirit nou în întreaga cultură europeană.

[1] D i d e r o t, *Textes choisis*, Editions sociales, Paris, 1953, p. 145.

Scanned with CamScanner

Operele în care Lessing își concentrează ideile sale estetice sînt *Laokoon*, *Dramaturgia de la Hamburg*, *Studii despre fabule* și *Scrisori despre literatura modernă*. Scrierea care pune în lumină originalitatea profundă a gîndirii estetice a lui Lessing este *Laokoon* (1766).

Teza fundamentală care îi conferă lui Lessing o impresionantă originalitate vizează specificitatea legilor de creație, caracteristice fiecărei arte. Se știe astfel că o anumită supremație a artelor plastice a menținut în epoca de înflorire a clasicismului întreaga autoritate a cunoscutei teze horațiene, *ut pictura poesis*.

Întreaga viziune despre artă a lui Winckelmann pleacă de la o asemenea premisă, adepții poeticii clasice fiind preocupați de legile valabile pentru toate domeniile de creație. Spiritul inovator al lui Lessing rezultă însă din tentativa de a surprinde legile caracteristice fiecărui domeniu de creație. Punctul aceasta de vedere este exprimat de scriitorul german în *Laokoon*, operă care din anumite puncte de vedere reprezintă o replică dată spiritului antichizant, profesat de Winckelmann în *Istoria artei în antichitate* (1764). Însuși exemplul fundamental ales de Lessing pentru ilustrarea concepției sale estetice rămîne același ca și la Winckelmann, adică celebrul grup sculptural reprezentat de Laokoon. Dar în vreme ce pentru autorul *Istoriei artei în antichitate* acesta simboliza simplitatea și armonia calmă, valabilă pentru toate artele care tind spre perfecțiune, pentru Lessing aceeași operă reprezintă o concepție despre frumos, specifică doar pentru sculptura antichității. Dacă în încleștarea cu șarpele, Laokoon ar fi strigat, armonia acestei opere sculpturale ar fi fost nulă. Dar același motiv, urmărit în alte domenii de creație, este înfățișat în altă manieră. Laokoon, cel realizat de Vergiliu, strigă atunci cînd este rănit, așa cum strigau și eroii homerici pe cîmpul de luptă. Pornind de la asemenea exemple autorul ajunge la concluzia legilor specifice de creație, demonstrînd deosebirile fundamentale dintre artele plastice și operele literare. Artele plastice, precizează Lessing, redau momente, în vreme ce literatura reconstituie acțiuni. În plastică există o viziune simultană a imaginilor, iar

Scanned with CamScanner

evenimentele narate de literatură sînt percepute succesiv. Utile pentru aprecierea specificităţii artelor, principiile profesate de Lessing în *Laokoon* nu pot evita un anumit dogmatism. Astfel, de vreme ce autorul pleacă de la premisa că literatura exprimă acţiuni, el nu mai înţelege poezia descriptivă, care nu se înscrie în sfera conceptului de creaţie literară formulat de el.

Dacă prin *Laokoon* distanţarea lui Lessing faţă de poetica de factură clasică se configurează pe anumite coordonate, în *Dramaturgia de la Hamburg* elementele inovatoare sînt de altă natură.

Apreciat ca finalitate, teatrul este investit de Lessing, ca şi de Aristotel în *Poetica*, cu un efect emoţional, provocînd prin «milă» şi «teamă» actul de purificare a spectatorilor. Dar întorcîndu-se astfel spre autorităţile literare ale antichităţii, scriitorul german ajunge la concluzia că dramaturgii clasicismului francez s-au abătut de la anumite cerinţe formulate în antichitate, reîntîlnite într-o altă formă în teatrul shakespearian. Pe această cale, mai ales, esteticianul german, deşi pleacă de la autorităţile antichităţii, ca Homer şi Aristotel, se înscrie în cele din urmă în sfera partizanilor dramaturgului englez. Concluziile desprinse din opera lui Shakespeare îl determină pe Lessing să afirme că teatrul clasic francez este lipsit de acţiuni intense, fiind în acelaşi timp păgubit de tiradele discursive şi caracterul pompos al stilului. Asemenea consideraţii îl fac pe esteticianul german să-şi manifeste preferinţa pentru scenele de măreţie şi groază din teatrul shakespearian, interpretate, este adevărat, tot dintr-o aparentă perspectivă aristotelică.

Interesul lui Lessing pentru creaţia shakespeariană devine şi mai pronunţat în *Scrisori despre literatura modernă*. Concluzia fundamentală pe care esteticianul german o desprinde din opera dramaturgului englez îl duce spre pledoaria pentru dezvoltarea unei literaturi originale cu o puternică amprentă naţională.

Într-o epocă în care în cultura germană unii scriitori nu ieşeau de sub zodia galomaniei, la care incita şi Frederic al II-lea prin disprețul său pentru limba literară naţională, iar alţii se complăceau în imitarea sterilă a unor modele antice, Lessing are meritul de a fi stabilit

Scanned with CamScanner

premisele estetice ale unei culturi naţionale. Ecoul în viaţa literară germană a fost foarte mare, depăşind graniţele ţării şi ale epocii. *Falsul tratat de vînătoare* al lui Odobescu demonstrează această influenţă, evidentă în primul rînd în structura compoziţională a operei scriitorului român.

Diagrama ideilor estetice din secolul luminilor ne permite să observăm că în cadrul epocii predomină încă manualele de poetică de factură clasică şi tratatele de estetică cu aceeaşi orientare. În ansamblul acestora operele literare reprezintă doar elemente de ilustrare a unor principii, deoarece critica nu s-a desprins încă din sfera estetică normativă. Năzuinţa spre sistem rămîne în cele mai multe cazuri dominantă, articolele de critică, cronicile şi eseurile de mici dimensiuni fiind încă restrînse. În această perioadă a apărut doar şi conceptul de estetică, ca denumire a unei discipline care investighează legile artei. Pornind de la Leibniz şi Ch. Wolff, învăţatul german Baumgarten publică în 1750 *Aesthetica*. Opera acestuia nu este numai o tentativă de cristalizare a temeliilor filozofice ale creaţiei artistice, ci şi o năzuinţă de a pune în lumină atît legile generale ale artei, cît şi pe acelea specifice diferitelor domenii de creaţie. Semnificativ ni se pare la Baumgarten faptul că după ce cercetează specificul cunoaşterii senzoriale şi intelectuale ajunge la concluzia că asemenea modalităţi gnoseologice nu pot sta la temelia operei de artă deoarece ea este produsul fanteziei. Arta, precizează el, este doar ceva analog raţiunii, dar nu poate fi considerată un produs al raţiunii pure. Baumgarten constituie astfel încă un exemplu din care rezultă că viziunea raţionalizatoare, dogmatică a artei, începe să fie abandonată în avantajul unor factori mai complecşi care stau la baza procesului de creaţie.

Polemicile îndelungate despre artă, susţinute şi de antinomia dintre clasici şi moderni, se soldează astfel cu victoria fermă a spiritului modern. Pe această cale evoluează atît articolele ocazionale, cît şi tratatele erudite de estetică. Învingători, partizanii lui Shakespeare impun statutul specific al creaţiei, bazat pe fantezia creatoare şi pe legile interne ale autorilor. Imaginaţia, gustul, individualitatea artistică etc. încep să capete

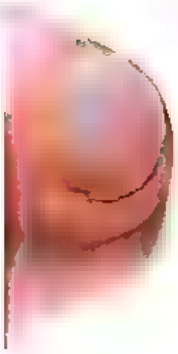
Scanned with CamScanner

un credit tot mai larg în viaţa literară, mai ales în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Însăşi înţelegerea conceptului de *mimesis* devine mult mai elastică. Accentul pus pe legile generale ale artei, deosebite de alte forme ale cunoaşterii, vizează în cele din urmă specificul fiecărei arte. Originalitatea în creaţie capătă un sens nou, şi o dată cu configurarea sentimentelor naţionale, mai ales în anumite ţări care se găseau sub diverse ocupaţii străine, literatura tinde spre surprinderea specificului naţional. Exemplele pe care le oferă estetica şi creaţia iluministă din Germania şi Italia, sau din unele ţări din sud-estul Europei sînt ilustrative în acest sens.

În literatura română, un scriitor iluminist cu educaţie clasică, cum era I. Budai-Deleanu, pledează pentru introducerea eroilor naţionali în poezie. Fenomenul este simptomatic pentru toate ţările ostile hegemoniilor străine, fie ele politice sau literare. Pe această cale deschisă de partizanii spiritului modern, estetica preromantică va face considerabili paşi înainte.

Scanned with CamScanner

Bibliografie



a. Studii generale despre iluminism sau despre unele aspecte şi etape ale sale

Grundpositionen der französischen Aufklärung, vol. colectiv, ed. de W. Krauss şi H. Mayer, Rütten und Loening, Berlin, 1955.

K r a u s s W., *Studien und Aufsätze*, Rütten und Loening, Berlin, 1959.

K r a u s s W., *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Rütten und Loening, Berlin, 1963.

Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag., vol. colectiv, ed. de W. Bahner, Rütten und Loening, Berlin, 1961.

S c h n e l l e K., *Aufklärung und klerikale Reaktion*, Rütten und Loening, Berlin, 1963.

W i n t e r E d., *Die Pflege der west-und südslawischen Sprachen in Halle im 18. Jahrhundert*, Akademie Verlag, Berlin, 1954.

W i n t e r E d. şi colectiv, *E. W. von Tshirnhaus und die Frühaufklärung in Mittel-und Osteuropa*, Akademie Verlag, Berlin, 1966.

b. Opere de istorie a filozofiei şi studii de istorie a ideilor morale şi social-politice din secolul luminilor

A d a m A., *Le mouvement philosophique dans la première moitié du XVIII-e siècle*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1967.

Scanned with CamScanner

réhier E., *Histoire de la philosophie*, Tome II, *La philosophie moderne. Le XVIII-e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

Cassirer E., *La philosophie des lumières*, Fayard, Paris, 1966.

Falckenberg R., *Geschichte der neueren Philosophie*, Verlag von Veit et Comp., Leipzig, 1898.

Hazard P., *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, Fayard, Paris, 1963.

Mornet D., *La pensée française au XVIII-e siècle*, Collection Armand Colin, Paris, 1936.

Rougemont D., *Vingt-huit siècles d'Europe. La conscience européenne à travers des textes*, Payot, Paris, 1961.

Russel B., *Histoire de la philosophie occidentale*, Editions Gallimard, Paris, 1952.

Schalk Fr., *Einleitung in die Enziklopedie der französischen Aufklärung*, München, 1936.

c. Studii de istorie a criticii şi a ideilor estetice

Carloni J.C., Filoux J.C., *La critique littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

Croce B., *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, I, *Théorie*, II, *Histoire*, V. Giard et E. Brière, Libraires Éditeurs, Paris, 1904.

Fayolle R., *La critique*, Armand Colin, Paris, 1964.

Folskierski W., *Entre le classicisme et le romantisme, Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-e siècle*, Champion, Paris, 1925.

Moreau, P., *La critique littéraire en France*, Armand Colin, Paris, 1960.

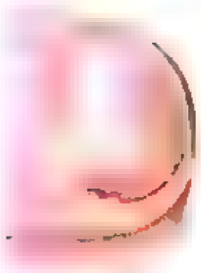
Tieghem Ph. van, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

Wellek, R., *Geschichte der Literaturkritik*, 1750—1830, Herman Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1959.

Wimsatt W.K. Jr., Brooks Cl., *Literary criticism*, Vintage Books, New York, 1957.

Scanned with CamScanner

3
Secolul al XVIII-lea şi hegemonia romanului pe plan literar



Probleme de tipologie în roman

Unul din fenomenele caracteristice pe care ni le oferă evoluţia creaţiei literare din secolul al XVIII-lea este prilejuit de linia ascendentă a prozei în ierarhia valorilor literare din această epocă.

Într-o perioadă de hegemonie a esteticii normative, concretizată în diverse arte poetice, singurul gen care nu fusese codificat era proza. Faptul acesta prezenta avantajul unei mai mari libertăţi creatoare pentru autorii de romane, nuvele, memorii, jurnale, însemnări de călătorie, dar întreţinea încă multă vreme prejudecata că de vreme ce proza nu are un statut propriu, codificat în arte poetice, ea constituie un fenomen artistic minor, aşezat la periferia literaturii sau în afara acesteia. Şi totuşi, într-o perioadă în care dogmele clasicismului întreţineau tentativa permanentă de discreditare a romanului, acesta înregistra o dezvoltare excepţională, valoarea şi diversitatea sa impunînd posterităţii o evaluare cu totul deosebită a acestuia faţă de aceea de care a beneficiat, în cele mai frecvente cazuri, de-a lungul secolului al XVIII-lea. Faptul acesta ne obligă să precizăm de la început că, indiferent care a fost atitudinea faţă de literatură a esteticienilor şi a unor scriitori din acest veac,

Scanned with CamScanner

romanul se impune ca un gen major ale cărui direcţii de dezvoltare reprezintă adesеori strălucite anticipări ale prozei moderne.

Interesul crescînd al scriitorilor, ca şi al publicului pentru roman, poate fi ilustrat şi de o anumită linie progresivă a cifrelor din cadrul unor literaturi naţionale, care reprezintă şi ea specificul acestei epoci de efloresceţă a romanului. Referindu-se la dezvoltarea romanului german din secolul al XVIII-lea, Wolfgang Kayser precizează că în anul 1740 au apărut 10 romane, în 1770 au fost tipărite 100, în 1785 numărul romanelor s-a ridicat la 300 iar în 1800, romanul a atins cifra de 500[1], impresionantă pentru acea vreme.

Bineînţeles că eflorescenţa artei romaneşti din secolul al XVIII-lea nu rezultă numai din cifre, ci mai ales din prezenţa unor forţe creatoare autentice care au pus bazele unor adevărate şcoli ale romanului chiar dacă acestea n-au fost dublate de o critică de susţinere.

Metamorfoza literaturii, pe care o oferă întregul spectru al secolului al XVIII-lea, impune observaţia că romanul pastoral, de aventură galantă, ca şi romanul de fabulaţie istorică, intră în penumbră, unele forme ale acestor genuri înregistrînd un declin definitiv.

Degradarea unor forme romaneşti şi sporirea prestigiului altora este determinată în primul rînd de finalitatea pe care proza o capătă în secolul luminilor. Referindu-se la acest fenomen Henri Coulet precizează că în această epocă romanul:

«A fost învestit cu o nouă obligaţie: de a înfăţişa omul modern, de a-l ajuta să-şi definească ambiţiile, într-o lume unde barierele sociale şi religioase şi-au pierdut rigiditatea şi unde toate credinţele sînt supuse unui examen».[2]

Cercetînd raportul dintre gîndirea filozofică şi arta romanescă, acelaşi istoric literar surprinde un alt aspect specific rezultat dintr-o intenţie comună a filozofiei

---

[1] W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1936, p. 6.

[2] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, t. I, Armand Colin, 1967, p. 318.

Scanned with CamScanner

luminilor și a prozei, realizată însă în fiecare domeniu cu mijloacele sale specifice:

«Ceea ce filozofia întreprinde prin raționament și prin polemică, el <romanul> face fără dogmatism, fără plan, reabilitînd instinctul și pasiunile, narînd izbînzile indivizilor energici, descriind căutarea fericirii, angoasele și speranțele sufletelor care trebuie să-și transfere idealul din cer pe pămînt».[1]

Într-adevăr, de la Defoe, Swift, Marivaux, Lesage pînă la Voltaire, Diderot, Fielding, Sterne, Richardson, Rousseau, Goldsmith și Goethe, romanul din epoca luminilor evoluează pe căile cele mai diferite, aducînd în peisajul literar al epocii noi tipologii umane, alte aspecte ale comportamentului cotidian, toate acestea fiind susținute de o mare diversitate de procedee artistice care contribuie și ele la multiplicarea structurilor compoziționale din arta romanescă.

Raportînd evoluția romanului din secolul al XVIII-lea la cea din veacul anterior, o primă observație care se impune vizează deplasarea accentului de pe intriga susținută de evenimente palpitante spre intriga în care suita de întîmplări este destinată să sublinieze în primul rînd un anumit comportament uman, o fizionomie spirituală, o conduită morală exemplificatoare. În felul acesta, fără să putem afirma că este abandonat, romanul evenimentelor începe să-și piardă autonomia, convertindu-se într-un roman al individului. Și astfel, fără să-și piardă caracterul captivant, evenimentele au din ce în ce mai puțin o semnificație în sine, fabulația fiind subordonată adeseori unui scop superior ei.

Într-o epocă de dominare a filozofiei antropocentriste, de apologie a individualismului burghez, era firesc ca și romanul, servind idealurilor acestei lumi noi, care avea acces la cultură, să aibă o finalitate asemănătoare. Referindu-se la contextul social-istoric care generează literatura individului din noua societate în ascensiune criticul polonez Jan Kott scrie:

«Romanul s-a născut într-o anumită măsură ca un poem al eroului din rîndurile burgheziei. Din această clipă moartea genurilor clasice era numai o problemă de timp. Burghezia și-a găsit

[1] *Op. cit.*, p. 318.

Scanned with CamScanner

propria formă literară. Aceasta nu semnifică doar un progres al genului. Are loc o revoluție care este însăși literatură, care și-a modificat rolul social și și-a lărgit sfera de influență».[1]

Fără să excludă alte modalități, preferința dominantă pentru romanul individului pe parcursul secolului al XVIII-lea iese în relief și prin titlurile unor opere romanești de prim rang. Limitîndu-ne la exemplele cele mai ilustrative, reținem faptul că Lesage a scris *Gil Blas*, Marivaux — *Viața Marianei*, Diderot — *Jacques Fatalistul* și *Nepotul lui Rameau*, Voltaire a avut un larg succes cu *Zadig* și *Candid*, Fielding a scris *Tom Jones* și *Joseph Andrews*, L. Sterne — *Tristam Shandy* și Richardson a impus un nou gen cu *Pamela* și *Clarissa Harlowe*. Rousseau s-a înscris și el în același spirit cu *Emil* și *Noua Eloiză*, Goethe cu *Werther*, iar la noi, mult mai tîrziu, Bolintineanu continuă genul cu *Manoil* și *Elena*.

Bineînțeles că într-o epocă în care teoria climatului pătrunde într-o manieră sau alta în cele mai multe culturi europene, preocuparea insistentă pentru romanul individual nu duce la extrapolarea acestuia dintr-un anumit climat social-istoric concret. Eroii din operele romanești sînt astfel întotdeauna proiectați pe un anumit fundal social, istoricește determinat. Afirmînd idealurile unei noi lumi sau năzuințe pur personale, eroul din romanul secolului al XVIII-lea vine în conflict cu mediul ambiant. Urmărite pe plan moral, erotic, religios, politic etc. raporturile acestea de adversitate dintre individ și societate sînt precumpănitoare în arta romanescă din secolul luminilor.

Într-o epocă de mare prestigiu al ideilor, anumite convingeri filozofice, pedagogice, social-politice, teologice, etice pătrund și în substanța epică a romanului. Din această cauză reconstruirea realității este făcută adeseori din perspectiva unor astfel de convingeri, tezismul, conceput în sensul său cel mai bun, fiind considerat ca un fenomen firesc în literatura vremii. Este suficient să avem în vedere anumite opere, ca *Zadig* și *Candid* de Voltaire, *Jacques Fatalistul* de Diderot, *Emil* de Rous-

[1] J. Kott, *Die Schule der Klassiker*, Berlin, Henschenverlag, 1954, p. 135.

Scanned with CamScanner

seau, *Pastorul din Wakefield* de Goldsmith, *Robinson Crusoe* de Defoe, pentru ca ilustrarea acestei orientări să fie suficient de convingătoare. Dar bineînțeles că nu toate romanele din secolul al XVIII-lea pleacă de la anumite premise teoretice prestabilite. Semnificativ rămîne însă faptul că și acele opere romanești, care nu sînt pătrunse în mod direct de un anumit spirit filozofic, sînt realizate printr-o asemenea unificare a evenimentelor încît să transmită o lecție morală sau socială cu caracter exemplificator. Romanul picaresc *Gil Blas* de Lesage este însoțit de o succintă prefață în care autorul relatează o întîmplare cu caracter parabolic. După povestirea acesteia Lesage se adresează direct cititorilor:

«Oricine vei fi, prietene cititor, tu ai să semeni sau cu unul, sau cu altul dintre acești doi școlari. Dacă îmi citești cartea fără să ții seama de învățăturile morale pe care le cuprinde, nu vei scoate nici un fel de roade din această lucrare; dar dacă o citești cu atenție, ai să găsești, după preceptul lui Horațiu, ceea ce e de folos amestecat cu ceea ce e plăcut».[1]

Îndreptat spre un sens mai precis decît cel din poeticile clasicismului, scopul fundamental al romanului rămîne, și în veacul luminilor, acela de a instrui și de a moraliza. Amuzamentul și utilitatea operelor romanești este criteriul de justificare la care prozatorii fac apel în permanență. Adeseori spiritele obstinate ale vremii vor respinge opere de autentică valoare artistică în numele acestor criterii.

Un critic francez, astăzi de multă vreme uitat, Lenglet du Fresnoy, scrie o operă voluminoasă, intitulată *Despre foloasele romanelor* (1734) în care pune sub semnul întrebării scrieri ca *Lazarillo de Tormes*, *Gil Blas*, de Lesage, *Romanul comic* al lui Scarron și altele. Deși este nevoit să recunoască faptul că asemenea opere au o anumită grație și capacitate de amuzament, ba unele, ca *Gil Blas*, sînt chiar bine scrise, Lenglet du Fresnoy socotește că acestea nu merită să rămînă pentru posteritate fiindcă au un caracter local sau accidental. Dar defectul fundamental al acestor opere rezultă, după părerea sa, din faptul că nu au «demnitatea subiectului»,

[1] Lesage, *Gil Blas*, E.S.P.L.A., 1960, p. 4.

Scanned with CamScanner

«maiestatea personajelor» și «noblețea caracterelor». Într-o epocă în care romanul tinde să devină un muzeu imaginar al întregii stratificații sociale, îndreptîndu-se adeseori cu precădere spre lumea simplă, neintegrată încă în literatură, Lenglet du Fresnoy pledează pentru romanul aristocratic, inspirat din mediul nobiliar și din istorie, ca și tragediile din veacul clasicismului.

Destinat de autor să instruiască, mai ales tineretul, romanul trebuie să fie veridic, dar și în acest caz noțiunea de veridicitate are o accepțiune foarte restrînsă.

Reacția față de arta romanescă înregistrează astfel, în permanență, o curbă foarte sinuoasă. În *Observații despre scrierile moderne* (1735—1743) abatele Desfontaines apare ca un spirit mai receptiv față de tendința romanului de a se constitui într-o viziune panoramică a întregii societăți. El constată că după ce autorii de comedii au abandonat climatul burghez, s-au apropiat de el romancierii. Aceștia nu mai încearcă nici un fel de sfială în vehicularea unor eroi din popor. Abatele Desfontaines precizează de asemenea că romanul poate fi util unei națiuni întregi deoarece formează inima și îmbogățește spiritul tineretului cu ajutorul ficțiunii. Dar dacă unele principii generale ale acestui apărător al spiritului modern sînt judicioase și pline de sugestii, aprecierile sale directe asupra unor prozatori francezi sînt adeseori de-a dreptul aberante. Prin judecățile sale estetice el respinge în bloc opera lui Marivaux, Prévost și Crébillonfiul, simpatia sa mergînd spre romanele lui Richardson și Fielding.

Diversificarea continuă a romanului a adus astfel în dezbaterea criticii mereu alte forme ale genului. Fiind zona cea mai elastică a creației literare din secolul luminilor, arta romanescă a înregistrat în mod firesc cele mai variate modalități de realizare, iar universul romanesc, la rîndul său, s-a constituit din recoltarea unei tipologii umane desprinsă din întreaga stratificație socială și morală a epocii. Romanul putea fi în modul cel mai firesc tragic, comic, serios sau burlesc. El putea fi în același timp conceput ca un roman al individului, al unei evoluții urmărită biografic, o cronică de moravuri a unei epoci, sau o reconstituire panoramică a unei ample

Scanned with CamScanner

dinamici umane. Romanul epocii putea în același timp să-și îndrumeze atenția spre comportamentul exterior al individului și al societății, fiind o narațiune gravă, o cronică a unei lumi văzută la suprafață, sau un sondaj al vieții interioare, realizat într-o perioadă în care psihologia beneficiază de un credit din ce în ce mai mare.

Sub aspectul structurii compoziționale, dacă romanul din epoca clasicismului era o narațiune care relata într-o suită cronologică firească o intrigă liniară, susținută de personaje-agenți, în secolul luminilor opera romanescă trece și din acest punct de vedere printr-un complex proces de diversificare. În primul rînd apare o intrigă mult mai complicată, cu invertiri cronologice, absențe de secvențe temporale. În al doilea rînd, maniera de relatare a evenimentelor devine și ea mai variată. De aceea, alături de romanul narativ clasic, își face loc *narațiunea scenică*, de genul celei realizate de Diderot în *Nepotul lui Rameau*, *narațiunea epistolară*, întîlnită la Laclos, Richardson și alții, *povestirea la persoana întîi*. Însuși raportul scriitorului față de evenimentul narat, față de personaje și cititor, capătă o mare varietate, de la Fielding, Richardson și Rousseau pînă la Lesage, Marivaux, Diderot etc.

Din această cauză, întrebarea «ce este romanul și de cîte feluri poate fi?» devine din ce în ce mai insistentă, lipsa unei arte poetice codificatoare permițînd cele mai largi divagații în jurul acestui concept, cît și unele manifestări de excesivă prudență.

Pornind de la anumite prejudecăți care duceau la discreditarea romanului, Diderot demonstrează și el o excesivă prudență, atunci cînd face elogiul romanelor lui Richardson:

«Prin roman, scrie el, s-a înțeles pînă azi o țesătură de evenimente himerice și ușuratice a căror lectură era periculoasă pentru gust și moravuri. Aș vrea să li se găsească un alt nume lucrărilor lui Richardson care înalță spiritul, emoționează sufletul, respiră peste tot dragostea binelui și cărora li se spun și romane».[1]

Este adevărat că nu există o poetică a romanului din secolul al XVIII-lea, creată de marii scriitori ai vremii,

[1] Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968, p. 29.

Scanned with CamScanner

iar criticii care s-au pronunțat asupra acestei specii literare nu sînt nici ei autorități de prim rang.

De aceea atunci cînd prefețele unor scriitori sau comentariile integrate în operele lor, conțin unele elemente de poetică a genului ne oprim asupra lor. Una dintre cele mai substanțiale contribuții în acest sens socotim că îi aparține prozatorului englez Fielding. În prefața romanului său *Joseph Andrews*, scriitorul încearcă să justifice și să definească romanul comic atît prin raportare la teatru, cît și la poemul epic serios. Relația aceasta dintre roman, teatru și epopee este normală. Romanul reprezintă una din formele de metamorfozare a poemului epic în proză, iar prin structura intrigii sale piramidale se apropie atît de tragedie, cît și de comedie:

«Un roman comic — scrie Fielding — este un poem eroi-comic în proză, ce diferă de comedie, așa cum poemul epic serios se deosebește de tragedie; acțiunea sa este mai intensă și mai cuprinzătoare, cercul de întîmplări mult mai larg, iar diversitatea personajelor mult mai mare. Romanul comic se deosebește de cel serios prin subiect și acțiune, adică prin faptul că într-unul acestea sînt grave și solemne, iar în celălalt ușoare și ridicole; în al doilea rînd se deosebește prin personaje, cel comic înfățișînd oameni de jos și, deci, cu maniere grosolane, în timp ce romanul serios ni-i aduce în fața ochilor noștri pe cei de rang superior; în sfîrșit, prin sentimente și stil, ca și prin înlocuirea sublimului cu grotescul».[1]

Fielding rămîne încă tributar clasicismului în privința distribuției mediului pentru romanul «grav» și «comic», dar atunci cînd ajunge la reabilitarea burlescului, a caricaturii și a grotescului în roman, se distanțează în mod evident de poetica clasică. Prozatorul englez justifică aceste categorii estetice și prin raportarea la artele plastice, fenomen destul de rar la oamenii de litere, cu excepția celor germani. El consideră că ceea ce este caricatura în pictură reprezintă burlescul în arta scrisului. Spre deosebire de adepții clasicismului, Fielding este gata să accepte grotescul și absurdul în literatură, realizabil după părerea sa printr-un transfer de situații și stiluri dintr-un domeniu în altul, sau dintr-un climat în altul.

[1] Fielding, *Joseph Andrews*, E.L.U., 1966, p. 26.

Scanned with CamScanner

Dar tot el ajunge la concluzia, acreditată de altfel și de arta și literatura barocă a vremii, că

«monstruosul e mult mai ușor de pictat decît de descris, în timp ce ridicolul e mult mai ușor de descris, decît de pictat».[1]

În felul acesta atitudinea scriitorilor față de roman subliniază metamorfoza genului și accepțiunile pe care acesta le-a căpătat prin însuși procesul creației literare. În momentul în care alături de *romanul serios* au apărut *romanul sentimental* cu un final tragic, de genul celui cultivat de Richardson, Goethe și Rousseau, *romanul comic*, cultivat de Scarron și Fielding, *romanul umoristic* realizat de Sterne, *romanul filozofic*, care a cîștigat aderiunea lui Voltaire și într-o oarecare măsură pe a lui Diderot, întrebarea «ce este romanul?» rămîne mereu derutantă și gata să provoace cele mai neașteptate răspunsuri.

De aceea în Franța abatele Jaquin în ale sale *Convorbiri despre romane* (1755) realizează un adevărat montaj literar în care dialogul dintre abate, contesă și cavaler, prin turnura sa socratică, este destinat și el să ducă la limpezirea conceptului de roman prin raportare la istorie și epopee. Raportarea la istorie duce de la început la concluzia că și atunci cînd romanul are o tematică istorică el rămîne totuși o operă de ficțiune. Referința la epopee impune de asemenea precizarea că în pofida unor asemănări și a posibilității de derivare a romanului din poemul epic diferența între acestea nu ține numai de vers, fiindcă transpunerea în proză a unor opere epice de Ariosto și Tasso nu duce totuși la transformarea acestora în romane. De aici concluziile tranșante ale abatelui relative la diferențele dintre epopee și roman. Poemul epic impune, după părerea sa, un subiect nobil sau sublim, în vreme ce în roman el poate fi simplu și lipsit de elevația din epopee. Poemul epic cere concentrarea de evenimente, pe cînd romanul tolerează marile digresiuni. Romanul urmărește un erou în evoluția lui sistematică, dar poemul epic nu reține decît trăsăturile cele mai frapante. Poemul

[1] *Op. cit.*, p. 28.

Scanned with CamScanner

epic se aseamănă cu o furtună care înalţă sufletul, în vreme ce romanul se limitează să sensibilizeze inima.

Nevoia creării unui statut propriu pentru roman, al cărui regim de creaţie să-l diferenţieze atît de epopee cît şi de teatru sau artele plastice, se impune în mod imperios din întreaga dezbatere angajată pe această temă în secolul luminilor.

Dar nivelul teoretic scăzut al discuţiilor despre arta romanescă ne duce spre concluzia că acest statut propriu s-a configurat mult mai puţin prin studiile teoretice şi polemicile vremii şi într-o măsură mult mai mare prin spectrul atît de divers al prozei veacului al XVIII-lea.

Evoluînd astfel pe cele mai variate şi neaşteptate planuri, romanul din secolul luminilor este narativ sau analitic; el pune accentul în primul rînd pe evenimente sau îşi deplasează atenţia spre personaj, sondează stări sentimentale sau dezbate idei, localizează acţiunea în realitatea cotidiană sau abordează universul imaginar. Dată fiind această diversitate a romanului din secolul luminilor considerăm că o anumită clasificare tipologică este absolut necesară.

Referindu-se la tehnica artei narative cercetătorul german Wolfgang Kayser demonstrează că aceasta se configurează prin situaţia originară a *enunţului narativ* bazat pe un *eveniment povestit* destinat unui *public* căruia i se *povesteşte*. Enunţul presupune un narator care mijloceşte *comunicarea*.

Dar înainte de a lua în consideraţie toţi aceşti factori, pentru a ajunge la configurarea unei tipologii semnificative pentru romanul secolului al XVIII-lea socotim că este necesar să precizăm specificul comunicării narative în roman.

Referindu-se la aceasta, R. Barthes scrie că naraţiunea

«poate fi suportată de limbajul articulat, oral sau scris, de imagini, fixe sau mobile, de gest, şi, printr-un amestec ordonat, de toate aceste substanţe; ea e prezentă în mit, legendă, fabulă, povestire, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă; tabloul pictat (ne putem gîndi la Sfînta Ursula de Carpaccio), vitraliu, cinema, comicsuri, faptul divers, conversaţie»[1].

[1] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications*, 8, 1966, p. 1.

Scanned with CamScanner

De vreme ce naraţiunea este posibilă pe atîtea planuri de comunicare, se impune în primul rînd să ajungem la precizarea unor enunţuri narative fundamentale. Preocuparea aceasta este de altfel foarte veche. În *Institutio Oratoria* (VIII, 3), Quintilian făcea distincţie între două modalităţi fundamentale ale enunţului narativ, dintre care una relatează foarte lapidar fluxul unor evenimente, iar alta le reconstituie cu foarte multe detalii. Pornind de la un exemplu dat de Quintilian cercetătorul german Franz K. Stanzel construieşte două texte pentru a le putea ilustra.

I. «În cursul războiului a fost în sfîrşit cucerit şi distrus şi acest oraş. Cu acest prilej, aproape toate casele, precum şi templul au fost transformate în cenuşă de focul pus de cuceritori. Locuitorii oraşului, cei mai mulţi femei, copii şi bătrîni, au fost cuprinşi de o imensă panică».[1]

După ce luăm act de acest tip de enunţ narativ care are caracterul unui reportaj gazetăresc foarte lapidar, dăm cel de-al doilea tip de comunicare narativă, cu un conţinut informational mult mai bogat.

II. «De pe acoperişul casei, care se găsea la o anumită distanţă de zidul de la răsărit al oraşului, el putea să audă clar cum cei din adăposturi au pătruns în oraş. Zgomotul de pe cîmpul de luptă era tot mai aproape. Într-o anumită direcţie începuse să vadă flacăra focului pusă pe acoperişuri. Peste tot, pe acele străduţe, oamenii începuseră să alerge încoace şi încolo fără să ştie în acest chip şi unde puteau găsi cel mai bun ajutor.

În faţa casei lui s-au strîns o mulţime de oameni: femei care plîngeau, bătrîni fără putere, pe a căror faţă se întipărise frica».[2]

Comunicarea aceasta, transmisă de un anumit emitător, ajunge la receptor în două maniere diferite de relatare a aceluiaşi eveniment. Referindu-se la aceste două tipuri de enunţ, critica tradiţională vorbea de proza narativă şi proza analitică. Dar dacă examinăm cu mai multă atenţie textul dat, constatăm că enunţul narativ este prezent şi într-un caz, şi în altul, dar structura lui este totuşi diferită.

---

[1] Apud Fr. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Vandenhoek, 1964, p. 12.

[2] *Op. cit.*, p. 12—13.

Scanned with CamScanner

R. Barthes precizează că forma relatării narative este marcată de *două puteri*, care rezultă din *contractarea* semnelor unei povestiri și din distorsiunile produse prin *expansiuni* neprevizibile.

Într-un enunț se pot produce elipse care economisesc indicii informaționali, așa cum este posibil ca între nodurile fundamentale ale narațiunii să fie intercalate numeroase interstiții pe care criticul francez le denumește *catalize*. Între contractarea enunțului narativ și extensiunea lui, trebuie însă să precizăm că interstițiile introduse pot fi de natură diversă, ducînd, după părerea noastră, la modificarea specificului enunțului narativ.

Raportul dintre *situația povestită*, *timpul* în care aceasta evoluează și *public* se oglindește în mod evident în structura operei romanești. Alături de maniera în care Wolfgang Kayser concepe acest raport R. Barthes reține trei atitudini fundamentale care s-au cristalizat în critica literară. Prima consideră că narațiunea este emisă de o *persoană*, care este *autorul*. A doua duce spre concluzia că *naratorul* este o *conștiință totală*, un ins omniscient, care păstrînd aparența *impersonalității*, este în același timp interior și exterior fiecărui personaj. A treia poziție, care este de natură mai recentă și se poate aplica unor romane moderne, cere ca povestitorul să-și limiteze narațiunea la ceea ce personajele pot observa, urmînd ca fiecare dintre acestea să se transforme rînd pe rînd în emițătoare ale narațiunii.

Precizîndu-și poziția față de aceste trei puncte de vedere R. Barthes demonstrează că atît narațiunii, cît și codului limbii în general îi sînt proprii doar două posibilități de emitere, unul, personal și altul, impersonal, indiferent de modul gramatical utilizat.

Cercetarea aceasta a raportului dintre emitent și situația povestită ne determină să optăm totuși pentru unele clasificări tipologice ale lui F.K. Stanzel, referitoare la structura romanului care au găsit o accepțiune mai largă. În funcție de raportul autorului cu situația realizată, Franz K. Stanzel distinge trei tipuri de roman: 1. *romanul auctorial*, 2. *romanul la persoana întîi (ich roman)* și 3. *romanul impersonal*.

Scanned with CamScanner

Romanul auctorial se caracterizează prin prezența autorului în operă cu ajutorul comentariilor sau suprapunerea sa poate un personaj, specific pentru acest gen fiind *Tom Jones* de *Fielding* sau *Nepotul lui Rameau* de Diderot.

Romanul la persoana întîi, care nu este în mod implicit autobiografic, însumează de asemenea opere foarte variate ca *Pamela* de Richardson, *Călugărița* lui Diderot, *Werther* de Goethe etc.

Romanul impersonal nu se realizează în formele lui cele mai pure în secolul luminilor, cristalizîndu-se deabia în a doua jumătate a veacului al XIX-lea o dată cu Flaubert. Dar proza picarescă, de genul celei cultivate de Lesage în *Diavolul șchiop*, de Marivaux în *Țăranul parvenit*, ca și de Diderot în *Jacques Fatalistul*, pune în relief o anumită tendință de obiectivare a artei romanești pe parcursul secolului al XVIII-lea.

O altă încercare de clasificare tipologică a romanului se produce pornind de la modul de construcție a acestuia. În critica germană, Lämmert reține ca structuri fundamentale: 1. *romanul unei crize sau romanul unei vieți*, în genul lui *Moll Flanders* de Defoe, *Tom Jones* de Fielding sau *Gil Blas* de Lesage, 2. *romanul cu intrigă liniară, ramificată și transformabilă.* Specific pentru intriga liniară este *Robinson Crusoe*, pentru cea ramificată toate romanele picarești. Pentru intriga transformabilă, în genul prozei contemporane a lui L. Durrel și Alain Robbe Grillet, secolul al XVIII-lea nu oferă nici un fel de exemplu elocvent, cu excepția lui *Candid*, operă în care episoadele în succesiunea lor sînt în așa fel construite încît cele anterioare pot fi anulate, sub aspectul relaționării definitive a unor evenimente, de altele care au loc mai tîrziu. În fine, o a treia structură fundamentală, romanul conceput ca un *mixtum compositum*, deși nu este caracteristic secolului al XVIII-lea, a fost totuși cultivat de L. Sterne în *Tristram Shandy*.

Obiecția fundamentală care se poate aduce clasificării tipologice formulate de Lämmert vizează lipsa de unitate a criteriilor. De la romanul unei crize pînă la intrigă liniară și eteroclită sau la operele concepute ca un ames-

Scanned with CamScanner

tee de elemente eterogene, asistăm, de fapt, la o permanentă adăugare de criterii de altă natură.

Pentru unitatea și în același timp pentru simplitatea convingătoare a criteriilor, reținem clasificarea tipologică a lui Wolfgang Kayser, care are în vedere atît specificitatea construcției intrigii, cît și finalitatea ei, ceea ce îl face să distingă: 1. *romanul evenimentelor* care se poate exemplifica prin *Jacques Fatalistul* sau *Afinitățile elective*, 2. *romanul personajelor* de genul lui *Werther*, *Pamela*, *Pastorul din Wakefield* și 3. *romanul spațiului*, care este de fapt conceput ca un roman — cronică sau roman istoric, în cadrul cărora Kayser situează o operă ca *Gil Blas*.

Tentativele de clasificare tipologică, ce vizează fie raportul dintre *narator* și *situația relatată*, fie modul de *construcție a operei*, ni se par extrem de utile pentru a elucida accepțiunea unor noțiuni și calificative de care vom face uz în aprecierea unor opere românești.

Oricît de contradictorii ar fi aceste clasificări tipologice, ele surprind structuri românești reale, chiar dacă nu le pot înlătura pe altele, referitoare la aceleași opere privite dintr-un alt unghi de vedere. Constatăm în același timp că enunțarea unor criterii ca cele de mai sus, care duc la însumarea unei anumite opere într-un sistem, nu epuizează prin simpla înscriere trăsăturile fundamentale ale creației integrate într-un model.

Un roman despre care spunem că este la persoana întîi ne informează, prin adoptarea acestui criteriu, doar asupra unei laturi a enunțului narativ. Dar categoria aceasta poate însuma etalarea fictivă a unei confesiuni, ca în *Călugărița*, relatarea, prin scrisori, a unor evenimente trăite, ca în *Pamela*, sau ficțiunea unor pagini de jurnal găsite ca în *Werther*. Mixtarea acestor modalități rămîne mereu posibilă.

De aceea beneficiul fundamental al acestor încercări de clasificare tipologică nu constă atît în adoptarea uneia dintre ele, cît în individualizarea operei prin criteriul cel mai adecvat.

Prima categorie de opere românești asupra cărora ne vom opri vizează romanul evenimentelor și romanul individului care se configurează prin evenimente. Indiferent dacă aria evenimentelor este foarte largă sau se rezumă

Scanned with CamScanner

la o sferă mai restrînsă de întîmplări, specificul enunțului narativ rămîne același. În ansamblul ei intriga unor asemenea opere romanești, cu expunere, punct culminant și deznodămînt are o structură piramidală, verticală, ca în teatrul clasic. În general, romanul evenimentelor este conceput ca o dramă, faptele se rostogolesc în mod precipitat, surprizele abundă, turnura întîmplărilor fiind mereu imprevizibilă. În raport cu aceste evenimente, autorul se poate comporta ca un anonim, întîmplările fiind în acest caz relatate la persoana a treia, iar romancierul omniscient doar presupus, ca în *Diavolul șchiop* de Lesage.

Dar romanul evenimentelor poate fi narat și la persoana întîi, creînd aparența unei opere autobiografice, ca *Gil Blas*. Lesage lasă adeseori impresia că știe despre personajele sale din această operă atît cît știe eroul central, care ne informează.

În romanele în care domină evenimentele, în sensul că acestea sînt mai puternice decît eroul care doar le suportă, fișa caracterologică a acestuia se conturează prin comportament, suita de reacții și acte precise, determinate de anumite întîmplări, ducînd în cele din urmă la luminarea unui portret care se constituie în timp, pe parcursul narațiunii. Dar în cazul în care individul domină evenimentele și le modifică, chiar dacă tot comportamentul duce la creionarea fizionomiei sale, anumite date caracterologice apar ca prestabilite.

În general, romanul secolului al XVIII-lea acordă o deosebită atenție personajului care se individualizează printr-o unică trăsătură. Dacă aceasta este de ordin pozitiv, ea poate fi: tenacitatea, inteligența, generozitatea, bunătatea, cinstea, eroismul, fidelitatea etc. Dacă este de ordin negativ, ea poate fi: invidia, lașitatea, frivolitatea, tirania, zgîrcenia, lipsa de scrupule, dorința de răzbunare, ura, lăcomia, dorința de parvenire etc.

Caracterul personajelor se definește astfel prin comportamentul față de anumite evenimente și prin relațiile interindividuale. De aceea, cînd G. Polti, în cartea sa *Arta de a inventa personaje* (1930), încearcă o clasifi-

Scanned with CamScanner

care funcțională a acestora, ca pare adecvată operelor romanești cu o intrigă constituită prin evenimente foarte bogate. Potrivit concepției lui G. Polti, în roman apare întotdeauna un erou central, care este *protagonistul*, așa cum există mereu un personaj de opoziție, care este *antagonistul*. Conflictul rezultă din disputarea unei situații, a unui sentiment sau a unui obiect (slujbă, bani, căsătorie ș.a.). Celelalte personaje sînt considerate de *legătură*, reprezentînd categoria largă a «martorilor» la evenimente sau a «confesorilor».

După aceste considerații preliminare care au dus, pe de o parte, la configurarea conceptului de roman în secolul al XVIII-lea și a direcțiilor sale specifice, pe de altă parte, la clarificarea unor criterii tipologice, prima categorie de opere romanești pe care o abordăm este reprezentată de *romanul picaresc*, caracterizat prin accentul pus pe evenimente din care rezultă comportamentul unui individ.

Evoluția prozei picarești de la Lesage la Smollett. Universul epic al picarului

Este cunoscut faptul că literatura picarescă ajunge să capete pentru prima dată un prestigiu european prin contribuția scriitorilor spanioli. Opere ca *Viața lui Lazarillo de Tormes* de Diego Hurtado de Mendoza sau *Viața lui Guzman de Alfarache, iscoadă a vieții omenești* de Mateo Alemán, atît de disputate în polemicile despre roman din Franța, au reținut atenția a numeroși prozatori europeni din secolul luminilor.

Picarul are o fizionomie morală foarte complexă și contradictorie. El poate îmbrățișa slujbele cele mai diverse, fiind capabil să traverseze situațiile cele mai neașteptate. El poate fi onest, generos, plin de afecțiune, așa cum poate să se metamorfozeze într-un tip lipsit de scrupule. În general, picarul nu are un statut propriu de existență, trăind prin adaptarea la evenimentele

Scanned with CamScanner

care îi modifică traiectoria, nu prin sine. De aceea picarul poate să apară în situațiile cele mai neașteptate. El este, în cele mai multe cazuri, lacheu, slujitor mărunt, dar poate fi și intelectual (medic, scriitor, actor, cîntăreț) sau om de stat. Bărbat sau femeie, funcționalitatea picarului se definește doar în raporturile sale cu lumea.

Dată fiind fizionomia spirituală specifică a picarului, ca și farmecul aventurii imprevizibile pe care o produce narațiunea de acest gen, este firesc ca proza picarescă să fi reținut atenția scriitorilor din epoca luminilor, indiferent de programul lor estetic și formația intelectuală.

De la Lesage, Marivaux, Diderot, pînă la Fielding, Smollett și Goethe, picarul apare în cele mai variate ipostaze de existență. De aceea ni se pare firesc ca proza care este structurată după tehnica romanului picaresc sau are în centrul narațiunii un asemenea personaj plin de pitoresc, să fie învestită cu semnificațiile cele mai diverse.

Bărbat sau femeie, picarul trăiește întotdeauna viața ca experiment. Biografia picarului este astfel punctată de cele mai variate peripeții. Acestea nu exclud *happy-end-ul*, dar nici nu impun în mod general concluzia că eroul picaresc este prin excelență un ins ameliorabil. Demn de remarcat este însă faptul că romanul picaresc are întotdeauna o puternică amprentă comică.

Ipostazele de existență care mijlocesc contactul picarului cu lumea sînt foarte diferite. În romanul *Moll Flanders*, Defoe ne pune în fața unui picar feminin, în *Jacques Fatalistul* și *Nepotul lui Rameau*, Diderot scoate în evidență comportamentul unui picar filozof. Mai tîrziu, Goethe va stărui în *Wilhelm Meister* asupra structurii spirituale caracteristice picarului artist.

Traversînd climate diferite, trăind adeseori viața la modul pur cantitativ, picarul apare astfel ca o ființă proteică, supusă unor metamorfoze surprinzătoare. Aria sa de existență este lumea prin care realizează un adevărat voiaj gnoseologic. Prezent în casele clericilor, în palatele nobililor sau la curte, întîlnit pe corăbii printre marinari, în închisori printre hoți, în cafenele printre vagabonzi sau în camere sordide printre poeți, pica-

Scanned with CamScanner

rul este martorul care semnifică variantele condiţiei umane şi relatează despre aceasta.

Dacă în formele ei clasice literatura picarescă este o creaţie a scriitorilor spanioli, rezonanţa acesteia se prelungeşte masiv în arta prozei din secolul luminilor.

Faptul acesta devine evident atît prin interesul scriitorilor pentru picar ca personaj central al multora dintre operele publicate în această perioadă, cît şi prin maniera de structurare a intrigii, bazate pe o mare aglomerare de evenimente eteroclite.

Scriitorul care dă o deosebită strălucire prozei picareşti în secolul al XVIII-lea este Alain-René Lesage (1668—1747). Autorul *Diavolului şchiop* (1707) şi al lui *Gil Blas* (1715—1724) pleacă de la modelele spaniole cunoscute, folosind, asemenea lui Molière, situaţii şi episoade din opere anterioare, cărora izbuteşte să le imprime întotdeauna o puternică amprentă originală.

Lesage nu este preocupat de sondajul psihologic profund al personajelor sale, nici de descripţia unui amplu cadru pe care acestea să fie proiectate. Scriitorul francez îşi construieşte romanele prin adiţionarea de evenimente diverse, prin schimbarea continuă a climatului pe care îl traversează personajele sale.

Intriga romanelor lui Lesage este concepută ca un voiaj printr-un spaţiu itinerant a cărui străbatere plină de peripeţii permite reconstituirea cronicii de moravuri a unei lumi sau a unei epoci.

Lesage este creatorul unui *roman al privirii exterioare*. Pentru eroii scriitorului lumea apare ca un imens spectacol. În raporturile lor cu existenţa, ei suportă evenimentele care le modifică mereu destinul. Voiajul acesta «experimental» printr-o lume bună sau rea nu modifică fizionomia morală a personajelor lui Lesage constituită dintr-o însumare de ipostaze contradictorii.

În *Diavolul şchiop* accentul este pus pe imaginea lumii ca spectacol al viciilor şi mai puţin pe conturarea unui tip central al operei. Societatea devine pentru studentul din *Diavolul şchiop* un imens labirint transparent.

Ficţiunea folosită de scriitor în acest scop este elocventă. Eliberîndu-l pe diavolul Asmodeu dintr-o eprubetă unde fusese ţinut de un magician, tînărul student

Scanned with CamScanner

Cleophas Leandro Perez Zambullo este răsplătit de acesta prin descoperirea vieții ascunse a societății madrilene. Ingeniosul demon ridică acoperișurile caselor, face zidurile transparente, explică atitudini și întîmplări aparent ieșite din comun. Voiajul acesta gnoseologic al tînărului student printr-o lume care-și dezvăluie aspectele sale misterioase, capătă ceva din fidelitatea de înregistrare a aparatului de filmat. Secvențele narațiunii sînt mereu palpitante și variate. Itinerariul lui don Cleophas, însoțit de Asmodeu, trece și prin închisoare. Notația este sobră, dar elocventă:

«Scoboară-ți privirea într-o temniță mare, dedesubtul acestor trei prizonieri pe care ți i-am arătat acum, și să vedem ce se petrece acolo. Vezi acolo pe cei trei ticăloși? Sînt niște hoți de drumul mare. Uite-i că sînt pe punctul de a fugi; cineva le-a trimis o pilă fină într-o pîine și au tăiat o gratie groasă de la fereastră, pe unde au să se strecoare într-o ogradă care îi va duce în stradă. Stau în închisoare de mai bine de zece luni și sînt mai bine de opt luni de cînd ar fi trebuit să-și primească răsplata cuvenită pentru faptele lor; dar datorită încetinelii justiției au să mai masacreze de acum înainte mulți călători încă.»[1]

Diavolul Asmodeu îndeplinește în acest roman rolul unui *spirit raisonneur*. El comentează stările anormale, dezvăluie secretele amoroase ale nobililor, afacerile meschine ale creditorilor, suferințele conjugale, idealurile nerealizabile ale unor oameni de cultură, șarlataniile unor oameni de litere fără talent. Asmodeu izolează fapte stranii, accentuează liniile unor profiluri umane, dezvăluie intenții ascunse și meschine. În felul acesta aparențele sînt mereu destrămate, scriitorul descriptează o realitate, care apare denudată și crudă în fața cititorului:

«Autorul acesta, spune don Cleophas, după cum se pare, este ceva de seamă. Ai să vezi îndată, zise demonul. Este înconjurat de mii de volume, iar el compune o carte unde nu pune nimic de la el.»[2]

Conceput în această manieră romanul nu are o intrigă unitară. Convergența planurilor se produce doar prin

[1] Lesage, *Diavolul șchiop*, Cultura națională, 1924, p. 85.
[2] Lesage, *op. cit.*, 1924, p. 64.

Scanned with CamScanner

receptacolul comic, reprezentat de studentul din Madrid însoțit de diavol.

Romanul este în așa fel construit încît scriitorul omniscient se retrage îndărătul evenimentelor. Ficțiunea demonului comentator deturnează sensul direct al satirei de moravuri.

Atributele prozei picarești se dezvăluie însă în toată plinătatea lor abia în *Gil Blas*, care reprezintă aspirația scriitorului spre romanul total. *Gil Blas* este doar în aparență un roman al individului. Universul epic al cărții constituie o imensă secțiune orizontală din viața epocii. Gil Blas, personajul central al romanului, este martorul și agentul unei existențe trăită la modul cantitativ. Viața lui este un permanent experiment, anticipînd silueta morală a unui tip de personaj, cultivat cu predilecție în romanul contemporan. Relatarea faptelor se face de data aceasta la persoana întîi. Dar între planul temporal al evenimentelor și momentul relatării nu este nici un fel de echivalență:

«Tatăl meu, Blas de Santillana, după ce a slujit multă vreme în oastea monarhiei spaniole, s-a retras în orașul lui de baștină. Aici s-a însurat cu o fată de tîrgoveți, care nu mai era așa de tînără, și eu am venit pe lume, zece luni după ce s-au luat.»[1]

De fapt ne găsim în fața unui fals roman autobiografic și a unui fals roman de confesiune. Formula acestuia este folosită de Lesage în mod ingenios. Canoanele biografiei romanești ale unei existențe agitate sînt respectate de scriitor cu multă grijă. Patruzeci de ani din existența acestui picar, care traversează toate zonele vieții și cunoaște toate mediile sociale, sînt reconstituiți ca într-un adevărat *Bildungsroman*. De la plecarea cu catîrul din Oviedo pînă la bătrînețea calmă, narațiunea relatează existența lui Gil Blas în confruntarea sa cu lumea. Cartea dă senzația voiajului printr-un furnicar uman. Hoți, escroci, miniștri, clerici, actrițe frivole, curtezane avide după bani, medici fără vocație, poeți fără talent compun această viziune panoramică asupra

[1] Lesage, *Istoria lui Gil Blas de Santillana*, E.S.P.L.A., 1960, p. 5.

Scanned with CamScanner

epocii, în care răul se confruntă cu binele în modul cel mai firesc.

Scriitorul modifică în permanență condiția de existență a eroului său ca și perspectiva acestuia asupra lumii. Lacheu, stăpîn bogat slujit de alții, ispitit de virtute, tentat de rău, bucătar, îngrijitor de bolnavi, secretar al unui nobil, om de curte, scriitor de predici, medic, Gil Blas obosește în cele din urmă și, înnobilat, intră într-o existență calmă.

Lesage nu este receptiv la filozofia epocii și nu pleacă de la o anumită concepție etică preconcepută pe care să o propage prin romanul său. Episoadele alegorice, întîmplările cu tîlc, detaliile desprinse din actualitatea epocii dau acestei narațiuni picarești, plină de umor, atributele unui excelent roman satiric. Unii istorici literari văd în *Gil Blas* o remarcabilă anticipare a *Comediei umane.*

Detașat de polemicile modernilor, ca și de spiritul filozofic al epocii, departe, în același timp, de canoanele înguste ale clasicilor, Lesage realizează o operă profund originală, sensibil superioară față de modelele sale spaniole sau italienești.

Maniera de relatare narativă este străveche, ea fiind asemănătoare cu aceea din povestirile arabe sau din *Decameronul.* Eterogene, episoadele se constituie ca mici nuvele independente, structurate într-un tot unitar prin prezența aceluiași eu receptor, care este Gil Blas, eroul central al romanului.

Judecat cu excesivă severitate de unii dintre criticii contemporani, disprețuit de poeți cu un talent modest, ca J.-B. Rousseau, Lesage este tipul scriitorului cu o imaginație abundentă, care se știe cenzura cu grijă, cunoscînd bine tainele artei romanești.

Succesul său în rîndurile cititorilor din acea vreme a fost imens, ca și ecourile artei sale.

Cu Marivaux intriga romanului nu se îndepărtează decît într-o foarte mică măsură de formula prozei picarești, fizionomia morală a personajelor din operele sale fundamentale păstrînd și ea atributele picarului. Dar cu toate acestea, cele două romane reprezentative pentru Marivaux, *Viața Marianei* (1731—1741) și *Țăranul par-*

Scanned with CamScanner

venit (1735—1736) marchează un alt moment în evoluția prozei europene, cînd romanul privirii exterioare începe să se transforme într-un roman al privirii interioare.

Marivaux păstrează și el, ca și Lesage structura unei *intrigi în paliere*, dar nu demonstrează și aceeași capacitate de unificare a acțiunilor secundare. Multe din episoadele adiacente ale prozei sale se constituie într-un fel de roman în roman. De aceea intenția scriitorului de a face roman cinemascopic, conceput ca o imensă secțiune orizontală într-un univers uman, se pulverizează într-o suită de episoade relativ independente.

O altă constatare care se impune de la început pleacă de la faptul că și Marivaux construiește o intrigă bazată pe o mare aglomerare de evenimente, cu numeroase schimbări de planuri. Ca și în opera lui Lesage, și în romanele lui Marivaux personajele sînt nevoite să suporte peripețiile exterioare lor, dar au totuși o mai mare independență față de contextul lor de existență decît Gil Blas sau studentul din *Diavolul șchiop*.

În vreme ce personajele lui Lesage au o structură psihică *centrifugală*, personajele din romanele lui Marivaux au o structură *centripetală*, năzuind mereu să traducă pe planul conștiinței raportul lor atît de complicat cu lumea exterioară.

Reduse la schema lor fundamentală de construcție, cele două romane ale lui Marivaux au, de fapt, aceeași structură compozițională. În fiecare dintre aceste două opere există un personaj central, Mariana fiind doar în aparență un picar feminin, în timp ce țăranul parvenit, Jacob, este picarul masculin prin excelență. Fiecare dintre aceste două personaje este înzestrat cu o impresionantă frumusețe fizică, ceea ce constituie un prețios auxiliar în cursa aventuroasă după fericire. Dar cum concepția despre fericire a acestor două personaje este absolut diferită, fiecare se definește în această aventură spre necunoscut printr-o altă manieră de comportament. De aceea se poate spune că în vreme ce Mariana caută valori autentice într-o lume degradată, Jacob caută valori degradate într-o lume degradată. Și astfel, în vreme ce personajul central din primul roman se definește prin opoziție față de mediul ambiant, celălalt se cristalizează

Scanned with CamScanner

prin integrarea în climatul care-l absoarbe. Finalitatea moralizatoare excesivă lipseşte însă şi într-un caz, şi în altul.

Trăind într-o lume al cărei superlativ de existenţă este satisfacţia, cele două personaje, deşi abordează viaţa din două perspective diferite, au toate şansele să ajungă la ţelul pe care şi l-au propus. Evident însă că o dată cu această afirmaţie intrăm în domeniul aproximaţiilor, fiindcă ambele opere ale lui Marivaux sînt neterminate.

Cu *Ţăranul parvenit*, Marivaux creează un nou tip de picar, aşezat pe noi coordonate de existenţă. O dată cu acesta, scriitorul francez se apropie de tema arivismului care va face o îndelungată carieră în roman, Jacob prefigurîndu-l pe Bel Ami, Julien Sorel, dar şi pe Dinu Păturică.

Ţăran frumos, înzestrat cu spirit de adaptare, Jacob vine la Paris să aducă vinul pentru proprietarii pe ale căror pămînturi lucrau părinţii săi. Dar atras de farmecul oraşului şi ispitit atît de stăpînă cît şi de subretele acesteia, Jacob optează pentru un nou mod de existenţă în care picarul trebuie să învingă prin frumuseţe.

Experimentul literar în sine rămîne interesant. Dacă personajul era feminin, scriitorul ar fi reeditat conflicte literare arhicunoscute. Dar cum arivismul prin frumuseţe este atribuit unui picar masculin, Marivaux creează un personaj care deschide seria unei imense tipologii literare.

Prozatorul francez îl prezintă pe Jacob cînd în postura de seducător, cînd în aceea de sedus. De aceea factorul fundamental care poate modifica traiectul său existenţial este «erosul». Dar iubirea este pentru eroul lui Marivaux un simplu instrument, fiindcă fericirea sa este întotdeauna dincolo de «eros». Jacob nu este o reeditare a lui Don Juan, care rămîne mereu incompatibil cu existenţa perechii şi care trăieşte iubirea intens, la modul cantitativ. Jacob este lacheul care ţinteşte spre vîrful piramidei sociale. De aceea cînd Geneviève, slujnica generoasă, îi dă bani, el îi primeşte, socotind că sînt folositori pentru a învăţa zorisul şi aritmetica. Cînd stăpînul moare şi domnişoara Hobert îl angajează valet

Scanned with CamScanner

el o ia în cele din urmă de soție — deși aceasta se apropia de cincizeci de ani — schimbîndu-și numele în Monsieur de la Vallée. Dar aceasta nu-l împiedică să se lase sedus de o cochetă în casa magistratului unde i se contesta căsătoria, să seducă imediat după căsătorie pe o doamnă de Ferval, să-și exercite farmecul asupra doamnei de Fecour, cochetă mondenă care-i oferă serviciile fratelui său, om de mare influență, pentru ca în cele din urmă, după ce fusese pe nedrept învinuit de asasinat, să fie introdus definitiv de un nobil în înalta societate.

În felul acesta Marivaux a realizat un alt roman al individului, construit din pasta morală a viciilor care anunță personajele balzaciene. Dacă Mariana, eroina din celălalt roman al său, era o ființă angelică, Jacob este un ins diabolic, un parvenit fără scrupule. Într-o operă Marivaux face elogiul serafismului, în cealaltă radiografia morală a arivismului libertin care se multiplică în zeci de exemplare în lumea care-l asimilează.

Cartea devine astfel o vastă galerie de portrete morale care înseriază subreta ușuratică, stăpîna senzuală, bătrîna fecioară lubrică, femeia bogată care-și cumpără amanții cu bani, bigotele refulate. Cronica morală dezvăluie egoismul, violența, minciuna, falsa virtute. Narațiunea din *Țăranul parvenit* reconstituie un univers infernal al viciilor.

Realismul lui Marivaux rezultă din arta cu care a reprezentat această lume, descrierea detașată, rece a realității, făcînd să fie apropiat de arta unor mari pictori ca Watteau și Chardin.

Pe alt plan, minuțiozitatea cu care a investigat psihologia maturității lipsite de iluzii face din Marivaux un autentic exponent al romanului psihologic, eliberat de digresiunile convenționale ale secolului anterior și totodată un anticipator al romanului sentimental.

Contestat cu discreție ca formulă literară, romanul lui Marivaux nu rămîne fără ecou în epocă. Dacă ar fi să amintim doar influența pe care a exercitat-o asupra prozatorului englez Richardson ar fi suficient pentru a înțelege evoluția artei romanești de la picarul sensibil la romanul sentimental.

Scanned with CamScanner

Picarul este o prezență reală și în opera lui Diderot. Gloria scriitorului francez nu a fost asigurată nici de romanul său sentimental *Călugărița*, nici de *Bijuteriile indiscrete*, ci de *Nepotul lui Rameau* și *Jacques Fatalistul*. Dar la Diderot picarul nu mai este un ins opac la marile idei filozofice, indiferent dacă este lacheu sau om cu un anumit Weltanschauung, evident din evoluția intrigii, din comportament și din replică. Diderot introduce și el ideile filozofice în substanța romanului, dar într-o altă manieră decît Voltaire. Pe cînd la autorul lui *Zadig* și *Candid* viziunea filozofică rezultă din intrigă, la Diderot ea este imprimată și în intrigă, dar în același timp este enunțată în mod precumpănitor prin replică.

De aceea opera romanescă a lui Diderot se apropie într-o anumită măsură de formula romanului-eseu din secolul al XX-lea.

Diderot își definește în bună parte poetica romanului prin *Elogiul lui Richardson*, publicat în 1762. Acest elogiu este socotit de unii critici ca un manifest al realismului sentimental, dar datele lui depășesc, după părerea noastră, această formulă.

Diderot se distanțează de ceea ce el consideră exces de analiză în romanele lui Marivaux, dar și de exotismul, violența pasiunilor și goana după excepțional pe care o semnalează în proza abatelui Prévost.

Diderot este partizanul unui roman cu o intrigă bogată din care rezultă caracterele umane, ideile și imaginea epocii. Există la Diderot o anumită aspirație spre genul de roman conceput ca artă a unei lumi totale. De aceea secțiunea pe care el o face în societate, așa-zisele tranșe de viață, sînt destinate să sugereze imaginea totalității.

Scriitorul este preocupat atît de evenimentele mari, cît și de micul fapt, fals sau adevărat, menit să ducă la radiografia morală a unui personaj sau la definirea unui climat specific.

Dar opera romanescă a lui Diderot nu surprinde numai prin pasiunea pentru ideile pe care își propune să le demonstreze, ci și prin specificitatea intrigii sale. Aceasta nu mai este construită prin clasica relatare narativă a faptelor, ci prin preeminența dialogului socratic, minuit

Scanned with CamScanner

cu o vervă și spontaneitate rară, și totodată cu o mare capacitate de invenție.

Arta prozei lui Diderot face parte din ceea ce Otto Ludwig, ca și unii dintre formaliștii ruși, au numit *narațiunea scenică*. Relatarea faptelor nu mai rezultă deci din consemnarea lor reportericească, ci din punerea în scenă. Arta dramaturgului, ca și geniul oral al scriitorului-filozof se revarsă astfel în roman. Diderot montează evenimentele, le transformă într-un spectacol care se constituie succesiv, prin lectură.

Nepotul lui Rameau rămîne prin excelență, în decursul secolului al XVIII-lea, tipul romanului-eseu. De data aceasta intriga operei nu se mai bazlează pe o aglomerare simplistă de evenimente, ci pe dialectica ideilor. De aceea, suita de întîmplări este concepută ca o cronică a faptelor cotidiene banale, iar evenimentele sînt reprezentate de montarea ideilor în adevărate scenarii de opinii antinomice. Subtextul acestui montaj de idei este polemic. Scris în același timp cu *Saloanele*, romanul *Nepotul lui Rameau* reprezintă astfel o confruntare de opinii referitoare la muzică, filozofie, psihologie, sociologie, economie, literatură, estetică, arte plastice etc.

Narațiunea scenică evoluează la cafeneaua «Regenței». Dialogul se desfășoară între «Eu» și «El». Deci «Eu», protagonistul, este naratorul și «El», antagonistul, este nepotul lui Rameau.

Înainte de a avansa într-o aventuroasă cursă de idei, dialogul pornește de la fapte mărunte, consemnează locuri comune, stăruind, asemenea luminii de reflector din sălile de spectacol, asupra nepotului lui Rameau:

«EU:... Ce-ai mai făcut?

EL: Ceea ce faci și dumneata, și eu, și alții, adică bine, rău, și nimic. Și-apoi mi-a fost foame, și-am mîncat cînd am avut prilejul; după ce-am mîncat mi s-a făcut sete și-am băut cîteodată. Între timp îmi creștea barba, și, după ce a crescut, am ras-o.

EU: Rău ai făcut, barba e singurul lucru care îți lipsește ca să fii un înțelept.

EL: Ce spui! Am fruntea lată și zbîrcită, privirea înflăcărată, nasul coclrjat, obrajii lătăroți, sprîncenele negre și dese, gura bine croită, buzele răsfrînte și fața pătrată. Dacă bărbia asta cît toate zilele mi-ar fi acoperită de-o barbă lungă știi că aș arăta frumos turnat în bronz sau cioplit în marmură?

EU: Lîngă vreun Cezar, Marc-Aureliu, Socrate.

Scanned with CamScanner

EL: Nu, m-aș simți mai bine între Diogene și Frineea. Sînt necuviincios ca Diogene și mă duc bucuros la celelalte.

EU: Cu sănătatea cum o mai duci?

EL: De obicei o duc bine; astăzi însă nu mă prea simt în apele mele.

EU: Cum se poate? Ai un pîntec de Silene și un obraz...

EL: Un obraz pe care l-ai putea lua drept potrivnicul lui. După cît se pare amărăciunea care îl usucă pe unchi îl îngrașă pe scumpul său nepot.

EU: Fiindcă veni vorba de unchi, îl mai vezi cîteodată?

EL: Da, trecînd pe stradă.

EU: Și nu te ajută cu nimic?

EL: Dacă face cuiva vreun bine, apoi fii sigur că-l face fără să știe. E un filozof, în felul lui; nu se gîndește decît la el. De restul universului îi pasă cît de-un cui de papuc. Fiică-sa și nevastă-sa n-au decît să moară, cînd au poftă; numai clopotele parohiei care se vor trage pentru ele să sune și de-aici înainte a douăsprezecea și a șaptesprezecea, și totul va fi în regulă. Asta e spre fericirea lui, dar e totodată și ceea ce îmi place mai mult la oamenii de geniu. Nu sînt buni decît pentru un singur lucru și atîta tot; habar n-au ce înseamnă să fie cetățeni, tați, mame, frați, rude, prieteni. Fie vorba între noi, e bine să le semeni din toate punctele de vedere, numai că nu e de dorit să fie prea mulți ca ei pe lume. De oameni e nevoie, dar de oameni geniali nu-i nevoie de loc.»[1]

În felul acesta începe să se definească portretul fizic și moral al nepotului care se dovedește a fi un filozof cinic, un antiiluzionist, un spirit pragmatic care judecă lumea din punct de vedere funcțional. Dacă Rameau a fost așa cum l-a înfățișat Diderot, sau altfel, faptul în sine rămîne lipsit de importanță. Istoricii literari relatează totuși că portretul pe care îl face Diderot nepotului lui Rameau, însumînd verva sclipitoare, replica de geniu, spiritul libertin, grimasa cinicului, judecata lacheului, dorința flămîndului de la margine, veselia bufonului, este atestat și de mărturiile care rezultă din scrierile lui Grimm, Piron, Sebastien Mercier și alții. Dar componentele acestea ale unui portret moral nu sînt semnificative doar prin trimiterea lor la imaginea reală a lui Jean-François Rameau. Ele capătă o marcă deosebită atunci cînd intră în viziunea acestuia despre lume. Picarul acesta filozof este de fapt un pretext literar pe care Diderot îl folosește pentru a înfățișa

[1] D i d e r o t, *Romane*, E.L.U., 1963, p. 233—235.

Scanned with CamScanner

contemporaneitatea din cele mai variate unghiuri de vedere. Într-o altă manieră decît romancierii libertini, Diderot reconstituie imaginea epocii dintr-o perspectivă asemănătoare dar mai puțin angajantă pentru el, deoarece judecățile grave asupra contemporanilor nu sînt ale lui, ci ale lui Rameau.

De aceea dialogul dintre EU (Diderot) și EL (Rameau) se produce în așa manieră încît scriitorul este prezența catalizatoare, iar EL — rezistența, elementul incitat, cutia de rezonanță, emițătorul de opinii.

Din această cauză este firesc ca raportul EU—EL să nu fie pur gramatical. «EL» este în același timp o ficțiune sub care se ascunde în permanență eul scriitorului. Dialogul din roman demonstrează adeseori, așa cum s-a și remarcat, că EU poate deveni EL și invers. Alături de această invertire marcată de roluri asistăm, în același timp, la o dedublare a scriitorului, cînd «Eu» se proiectează în parte și asupra lui EL. Multiplicarea aceasta a ipostazelor în care poate apare EU și EL sporește viziunile modificatoare și relativizante asupra aceleiași lumi.

Dialogul comunică în primul rînd opinii despre artă, literatură și filozofie, și numai pe un plan secundar își propune să reconstituie universul moral al unei lumi. Partizan al muzicii italiene și ostil tradiționalelor opere franceze, Diderot nu ezită să dezbată această chestiune în roman. În acest caz, între EU și EL există o evidentă consonanță:

«EU: Și găsești frumusețe în noile cînturi?
EL: Mai e vorbă. Pe cinstea mea, poți să fii sigur că găsesc. Ce frumos se declamă! Cît adevăr și cîtă expresie au!
EU: Orice artă de imitație își are modelul ei în natură. Care e modelul muzicianului cînd compune un cînt?»[1]

După stabilirea acestui consens de principii scriitorul devine un factor incitator la judecăți tranșante:

«EU: Iată: dacă muzica asta e sublimă, atunci muzica divinului Lulli, a lui Campra, a lui Destouches, a lui Mouret, și chiar între noi fie vorba, muzica scumpului dumitale unchi înseamnă că e cam searbădă.

[1] Diderot, *op. cit.*, p. 297.

EL *(apropiindu-se de urechea mea îmi răspunse)* : N-aș vrea să mă audă nimeni, fiindcă sînt pe aici o mulțime de oameni care mă cunosc; dar chiar că e seară bădă ».[1]

În felul acesta romanul-eseu se constituie pe planurile cele mai diverse. Sînt abordate probleme de educație în spirit utilitar, se pune în cumpănă semnificația geniului și a tatălui obișnuit de familie, este apreciat binele și viciul, morala naturală și pactul tacit care asigură circulația bunurilor, calea care realizează originalitatea în artă etc.

Satiric, grav, patetic, retoric, ironic, moralizator, neutral, provocator, dialogul din *Nepotul lui Rameau* însumează astfel un registru de mare varietate și amplitudine.

Împrumutînd măști pe care le schimbă mereu, scriitorul nu face altceva decît să ridice în permanență măștile contemporanilor săi. Pe această cale a disimulării ironice, plină de finețe, romanul său devine o carte de atitudine specifică *gîndirii unui filozof iluminist.*

Romanul *Nepotul lui Rameau* a avut o posteritate critică destul de ciudată. După ce Goethe a tradus această operă în germană, manuscrisul s-a pierdut. După această traducere s-a realizat o tălmăcire a textului în limba franceză (1821), care trecea drept text original Abia în 1891 a fost găsită o copie autentică a manuscrisului original.

În comparație cu *Nepotul lui Rameau*, *Jacques Fatalistul* aduce o altă proporționare a elementelor care compun narațiunea scenică și totodată o altă structură a planurilor temporale. Acestea precizează timpul narațiunii în care sînt angajați cei doi călători, Jacques și stăpînul său, și timpul narațiunilor pe care le istorisesc pe acel drum fără început și fără sfîrșit și care întoarce întotdeauna cititorul spre un trecut mai îndepărtat sau mai apropiat. Spre deosebire de *Nepotul lui Rameau*, *Jacques Fatalistul* are toate atributele aparente ale unui roman de evenimente, agenții de susținere ai acestora făcînd parte din imensa familie de spirite a eroilor picarești. Dar evenimentel din *Jacques Fatalistul* nu mai

[1] *Op. cit.*, p. 299.

Scanned with CamScanner

au o semnificaţie în sine, ca în *Diavolul şchiop* de Lesage, sau în romanele de capă şi spadă de mai tîrziu, scrise de E. Sue, sau Al. Dumas. Evenimentele din acest roman nu capătă semnificaţie decît prin transcenderea lor de o anumită perspectivă asupra relaţiei dintre individ şi destinul exterior lui. Dată fiind această situaţie constatăm că Diderot ne aduce dinnou în faţa unor picari filozofi, iar romanul său este iarăşi învestit cu o atitudine polemică ai cărei termeni se dezvăluie integral doar pe parcursul naraţiunii.

În secolul luminilor se definise o filozofie deterministă foarte rigidă. Reacţia faţă de aceasta a dus însă la configurarea unei filozofii a hazardului care ancora în absurd. Pe alt plan, polemica dintre aceste două atitudini extreme, întîlnite în filozofie, se putea corela cu anumite doctrine teologice, cum era ciudata interpretare a conceptului de liber-arbitru apărată de iezuiţi.

În acest context se definesc cele două personaje din romanul lui Diderot, stăpînul fiind adeptul liberului-arbitru, şi Jacques al fatalităţii. Excelent mînuitor al paradoxului, Diderot demonstrează că stăpînul care credea în liberul-arbitru, întrebîndu-se mereu ce are de făcut, se supunea celui mai sever determinism, în vreme ce Jacques, crezînd în fatalitate, într-un destin preconceput, se comportă ca un autentic om liber. Adus în pragul morţii, confruntat cu mizeria închisorii, înstrăinat de enigmaticul său stăpîn, din nou lîngă el şi strania sa soţie Denise, deoarece fatalitatea căreia i se supune îl împiedică să aibă tulburări sau angoase în faţa neprevăzutului, Jacques spune:

«Dacă stă scris în ceruri să fii încornorat, Jacques, orice ai face tot vei fi; dacă, dimpotrivă, stă să nu fii, orice ar face ei, nu vei fi, dormi deci, dragul meu... şi adormea».[1]

Romanul lui Diderot este construit din perspectiva acestei filozofii care face din stăpîn un ins abulic, anihilat de întrebările asupra destinului şi din Jacques — un om al faptei, care-şi construieşte existenţa în deplină libertate.

[1] Diderot, *op. cit.*, p. 591.

Scanned with CamScanner

Romanul *Jacques Fatalistul* nu are o intrigă unitară. El este construit, asemenea tuturor romanelor picareşti, dintr-o suită de nuvele, legate între ele prin cunoscutul procedeu al «*anfilajului*». Structura acestei opere romaneşti, cristalizată prin aglutinarea de evenimente în jurul celor două personaje, dar şi prin intrigi independente, polarizate în jurul altor personaje, îşi păstrează totuşi unitatea prin faptul că cei doi eroi centrali rămîn în permanenţă agenţii direcţi ai întîmplărilor, martorii în faţa cărora acestea se derulează, sau factorii receptori care le ascultă cînd sînt povestite.

Din cauza aceasta, în romanul *Jacques Fatalistul* există mai multe planuri temporale ale enunţurilor narative. Intriga fundamentală, firavă de altfel, este aceea care se constituie direct prin itinerariul străbătut de Jacques şi stăpînul său şi prin peripeţiile imediate pe care le suportă. Distanţarea de un alt plan temporal autonom se produce astfel prin suspendarea unui enunţ narativ:

«Aici ajunsese Jacques, cînd hangiţa intră şi întrebă:
— Ce doriţi să vă dau ca desert?
STĂPÎNUL: — Ce ai.
HANGIŢA, fără să-şi dea osteneala să coboare, strigă din odaie: — Nanon, adu fructe, pesmeţi, dulciuri...
La cuvîntul Nanon, Jacques zise, ca pentru sine: „Ah! pe fiică-sa au schingiuit-o; îţi poţi ieşi din sărite şi pentru mai puţin.“...
Iar stăpînul îi zise hangiţei:
— Te-ai necăjit rău mai adineauri?»[1]

Dar în acest spaţiu itinerant nedefinit cei doi eroi reconstituie evenimente consumate în trecut. Dialogul surprinde astfel, adeseori, detaliul licenţios care putea face deliciul unui spirit libertin:

«JACQUES: Păi cum rămîne cu învoiala noastră?
STĂPÎNUL: Pricep... Eşti instalat la castelul lui Desglauds, iar bătrîna slujnică Jeanne i-a poruncit fiică-si, Denise, să te viziteze de patru ori pe zi şi să te îngrijească. Zău, spune-mi, pînă nu mergem mai departe, Denise îşi păstrase fecioria?
JACQUES: (tuşind) Aşa cred.

[1] *Op. cit.*, p. 410.

Scanned with CamScanner

STĂPÎNUL: Dar tu?
JACQUES: A mea își luase de mult valea.
STĂPÎNUL: Va să zică, tu nu mai erai la prima dragoste?
JACQUES: De ce, adică?
STĂPÎNUL: Păi fiindcă o iubești pe aceea căreia i-o dai, după cum ești iubit de aceea căreia i-o răpești.
JACQUES: Citeodată da, citeodată nu».[1]

Există în același timp intervenția directă a scriitorului, care subliniază încă o dată tehnica *romanului auctorial*, cînd distanța dintre autor și situația relatată scade foarte mult:

«Cititorule, aici te-ai oprit din citit; ce s-a întîmplat? A! Cred că înțeleg, ai vrea să vezi scrisoarea. Negreșit că doamna Riccoboni ți-ar fi arătat-o. Și sînt sigur că-ți pare rău că n-ai văzut scrisoarea pe care doamna de la Pommeraye a dictat-o celor două mironosițe. Deși mi-ar fi fost cu mult mai greu s-o fac det pe a Agathei, și nu-mi închipui că am talent cu carul, cred c-aș fi cos-o la capăt, dar n-ar fi fost originală; ar fi semănat cu una din sublimele cuvîntări scrise cu toptanul de Tit Liviu în ISTORIA ROMEI sau de cardinalul Bentivoglio în RĂZBOAIELE FLANDREI. Asemenea lucruri citești cu plăcere, dar îți destramă iluziile.»[2]

Dialogul, conceput ca replică cu caracter narativ poate reconstitui uneori printr-o singură intervenție un eveniment cu sensuri multiple. Un singur episod este suficient pentru a releva maniera în care un spirit libertin ca Diderot pigmentează relatarea cu detalii erotice deosebit de picante, depășind uneori chiar lipsa de pudoare a literaturii din vremea Renașterii:

«Suzana se culcă pe jos cît era de lungă, în partea cea mai ridicată a locului, cu picioarele îndepărtate unul de altul și cu brațele trecute pe deasupra capului. Eu mă aflam lîngă ea, mai jos, făcîndu-mi de lucru cu cosorul în huceag, și Suzana își strîngea picioarele apropiindu-și călcîiele de șezut; genunchii ei ridicați îi săltară fustele; și eu îmi făceam de zor de lucru cu cosorul prin huceag, fără să mă uit unde dau și lovind adesea pe de lături. Suzana îmi zise:
— Jacques, ai să isprăvești oare curînd?
— Cînd vrei tu, vecină.
— Dar nu vezi că eu vreau să sfîrșești?»[3]

---

[1] *Op. cit.*, p. 510.
[2] *Op. cit.*, p. 553.
[3] *Op. cit.*, p. 522.

Scanned with CamScanner

Transformînd picarul în filozof şi scenele de galanterie în momente de erotism de mare tensiune, Diderot face din roman un act de conversaţie fină şi eteroclită cu cititorii.

Cronică de moravuri, eseu de idei, dialog de teatru, comedie în miniatură, romanele lui Diderot reprezintă doar o infimă parte a spiritului libertin care animă proza marchizului de Sade. De altfel, deosebirile între proza picarescă şi romanul realist de moravuri sînt în primul rînd de natură compoziţională. De aceea, operele lui Tobias George Smollett (1721—1771) ni se par, din acest punct de vedere, mult mai apropiate de structura prozei picareşti decît de romanul realist de moravuri, cultivat de Fielding de pildă, pe care autorul lui *Roderick Random* îl contesta cu violenţă.

Smollett a avut o viaţă aventuroasă ale cărei ecouri se prelungesc şi în creaţia sa literară. Studiile de medicină nu i-au adus bani, poemele nu i-au adus glorie, iar teatrul său n-a avut nici un ecou. Disperat, muritor de foame, scriitorul se angajează în marina de război, traversează Mediterana, Atlanticul, ajungînd în cele din urmă în Caraibe şi Jamaica, unde se îndrăgosteşte de o frumoasă creolă pe care o aduce la Londra.

Cunoscînd din nou privaţiunea ca medic în capitala Angliei, Smollett se dedică romanului cu forţa furibundă a disperatului care-şi propune să cucerească opinia publică. Rezultatul acestei munci epuizante sînt romanele sale: *Aventurile lui Roderick Random* (1748), *Aventurile contelui Ferdinand Fathom* (1753), *Aventurile lui Sir Lancelot Greaves* (1762) şi *Expediţia lui Humphrey Clinker* (1770). La acestea se adaugă numeroase studii, compilaţii, traduceri etc., dintre care amintim: *Istoria Angliei*, *Istoria universală*, traducerea romanului *Don Quijote* şi a operelor complete ale lui Voltaire în treizeci şi opt de volume.

Asigurîndu-şi accesul la notorietate şi la o viaţă opulentă, Smollett are numeroase simpatii şi adversităţi în epocă, cu toate că el se considera «voios şi îndatoritor» şi departe de purtarea «crudă şi nedreaptă».

Un istoric literar spunea pe bună dreptate că în vreme ce Fielding este socotit romancierul Angliei insulare,

Scanned with CamScanner

Smollett este prozatorul Angliei în expansiune pe diverse meridiane ale globului.

Într-adevăr, de la *Roderick Random* și pînă la *Expediția lui Humphrey Clinker*, romanele lui Smollett sînt pline de peripeții care au loc pe diferite arii geografice și în cele mai variate medii de viață.

Scrierile lui Smollett păstrează astfel și ele atributele prozei picarești, iar protagonistul acestora are de asemenea trăsăturile caracteristice unui picar. Eroii lui Smollett sînt impulsionați pe cele mai neașteptate itinerarii din existență de anumite evenimente care sînt întotdeauna mai puternice decît ei. Meritul fundamental al prozatorului englez rezultă în primul rînd din acea culoare particulară a mediului și a limbajului din opera sa. Viața domestică engleză, cu ambiții vulgare și acte meschine, aventurile marinarilor, climatul din închisori, tribulațiile unor oameni cu cele mai diverse profesiuni, reprezintă zonele existențiale spre care scriitorul își îndreaptă în mod constant atenția.

Smollett nu este tipul romancierului cu un aer bonom, de genul lui Richardson, nu afișează, de asemenea, doar un vag scepticism inofensiv, în maniera lui Lesage pe care l-a și tradus în limba engleză. Scoțianul acesta cu o existență dură și aventuroasă se apropie de familia de spirite reprezentată de Swift, privind realitatea din jurul său cu revoltă și mînie; cu toate că eroii săi, fie ei victime ale societății ca Roderick Random, fie sceleraţi și criminali de genul lui Fathom, sînt în cele din urmă conduși spre virtute sau spre o viață pașnică și îndestulătoare.

Smollett concepe existența ca o junglă în care raporturile individuale fundamentale se bazează pe forță și putere. Faptul acesta rezultă în mod pregnant din romanul *Roderick Random*. Și aici apare motivul copilului orfan, oprimat de rude, chinuit de patroni, persecutat de dascălii din școală. Frecvent în literatura vremii motivul acesta literar este însă în așa manieră prezentat încît îl prevestește pe Dickens.

Umanismul scriitorului, rezultat din această tendință continuă de apărare a victimelor, este conjugat cu spiritul caricatural prin care reconstituie ferocitatea unei

Scanned with CamScanner

lumi din acea imensă junglă a epocii, pe care o sesiza în viaţa de familie, în bordel, pe vapoare, în închisori, în rîndurile unor oameni de profesiuni aparent onorabile.

Roderick Random este conceput ca un *Bildungsroman* în care evenimentele sînt relatate la persoana întîi. Eroul romanului, configurat ca un picar, este reprezentat ca un imens receptor de experienţă umană acumulată într-o societate feroce. Crescut de un bunic care nu-l iubeşte, duşmănit de rudele care rîvneau moştenirea bătrînului, Roderick traversează cele mai dure trepte ale existenţei pentru a ajunge în cele din urmă la o viaţă tihnită, prin care autorul răsplăteşte virtutea sa neclintită. Bătut de dascăl în şcoală, alungat din casă de Potion, exploatat de felcerul Crab, atacat de tîlhari, chinuit pe diverse vapoare unde jungla vieţii se desfăşoară din plin, îndrăgostit de frumoasa Narcisa, ajutat de Strap, prietenul din copilărie, Roderick traversează o lume infernală ale cărei culori specifice sînt surprinse de autor cu deosebită acuitate.

Ca şi Goldsmith, Smollett îşi construieşte romanul în aşa manieră încît itinerariul existenţial al eroului să fie marcat la început de cele mai diverse nenorociri, după care, prin lovituri autentice de teatru pe care autorul nu le disprețuieşte, situaţiile sumbre sînt complet răsturnate şi personajul năpăstuit ajunge la fericirea mult rîvnită.

O asemenea viziune despre intriga unui roman, concepută să rămînă mereu palpitantă, nu poate elimina artificiile operei care se manifestă pe planurile cele mai variate. Copilul orfan îşi descoperă tatăl, vechea moştenire mult disputată este recîştigată, rudele rele şi adversarii suportă sancţiunile morale, iubirea pentru Narcisa se finalizează prin căsătorie etc.

Avînd toate atributele prozei picareşti, naraţiunea din *Roderick Random* rămîne stufoasă, încărcată cu evenimente adiacente. Concepută în mici paliere, intriga din această operă este arborescentă, punctată de situaţii melodramatice, de coincidenţe forţate, precum şi de alte rezolvări facile şi artificiale ale unor conflicte aparent ireconciliabile.

Scanned with CamScanner

Adept al romanului cu evenimente și personaje, în sfera căruia comportamentul duce la configurarea fizionomiei morale, Smollett face totuși notabile progrese față de alți contemporani în aprofundarea psihologiei personajelor și a diferențierii lor spirituale. Lumea din universul romanesc creat de Smollett nu mai este privită doar din exterior. Relatarea de fapte nu mai păstrează caracterul unor simple reportaje filmate. Mobilurile interioare ale unor fapte sînt dezvăluite cu inteligență artistică.

Smollett este de asemenea un excelent portretist. Imaginea marinarului lup-de-mare este realizată la început prin reliefarea unor detalii fizice peste care sînt aglomerate în mod deliberat amănunte vestimentare:

«Era un bărbat viguros la trup, puțintel strîmb de picioare, cu o ceafă ca un taur și un obraz pe care puteai deslușì că înfruntase cele mai îndîrjite iureșuri ale vîntului, ploii și soarelui. Veșmintele îi erau alcătuite dintr-o haină de soldat, ajustată pe el de croitorul corabiei, o bluză de flanelă vărgată, o pereche de pantaloni pînă la genunchi, roșii, mînjiți de păcură, ciorapi curați, cenușii, din lînă împletită, catarame mari de argint ce acopereau trei sferturi din fiecare pantof, o pălărie cu galon de argint al cărei fund se uita peste margini întrecîndu-le cu un inci și jumătate...»[1]

Relatarea aceasta colorată continuă. Ea scoate în relief arta portretistică a unui scriitor cu o viziune picturală pregnantă, portretul locotenentului de marină însumînd detalii vestimentare și culori care amintesc instrumentele de comunicare ale artistului plastic.

Dar individualizarea personajelor nu este făcută doar cu ajutorul unor asemenea portrete colorate. Limbajul profesional, bine cunoscut de autor în îndelungatele sale peregrinări, slujește și el la configurarea imaginii complexe a personajului. Comentînd moartea bunicului zgîrcit, Bawling, marinarul, are o replică impregnată cu elemente lexicale din mediul său de viață:

«Dacă a murit? zise unchiu-meu, uitîndu-se la trupul răposatului. Te cred, dau în scris că e mort ca o scrumbie sărată. Mii de draci! Acum s-a adeverit ce visasem eu: se făcea că stau la prova și văd un cîrd de corbi de hoit, ținîndu-se după un rechin

[1] Smollett, *Roderick Random*, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 37.

Scanned with CamScanner

mort, care plutea de-a lungul bordului, iar dracul ședea cocoțat pe bompresul nostru, în chip de urs albastru, care mă-nțelegi, sări peste bord drept pe hoit și îl duse în gheare pînă în fundul mării».[1]

Apreciate în mod general, romanele lui Smollett nu aduc inovații care să revoluționeze tematica sau structura compozițională a prozei. O anumită specificitate a romanelor sale se configurează prin mediul ambiant al personajelor. Istoricii literari au remarcat însă pe bună dreptate faptul că în *Humphrey Clinker*, ultimul roman al lui Smollett, considerat ca un adevărat testament spiritual, autorul caută soluții noi de realizare a narațiunii. Dacă eroul central al operei reprezintă o nouă variantă a lui Roderick Random, realizată de Smollett la maturitate, structura romanului este însă de așa natură încît personajele se reflectă în adevărate oglinzi paralele.

Tehnica epistolară a cărții, intriga susținută de o compoziție riguroasă, umorul care atinge zonele sumbre ale existenței demonstrează că scriitorul a beneficiat de experiența literară a lui Fielding, Richardson și Sterne.

Dacă tehnica epistolară amintește o anumită soluție artistică întîlnită la Richardson, prezența aceluiași personaj în mai multe scrisori care au emitenți și destinatari diferiți subliniază unele analogii cu romanul de moravuri cultivat de Laclos. Procedeul trebuie reținut cu atît mai mult cu cît el duce la relativizarea personajelor scriitorului și totodată la o mai mare diversitate tipologică.

Opera lui Smollett pune în lumină interferențele posibile între proza picarescă, romanul de moravuri și romanul sentimental. Un exemplu tipic de această natură este oferit de romanul *Moll Flanders* (1721) de Defoe (1660—1731). Ca și în alte opere ale sale, scriitorul englez demonstrează un interes deosebit pentru faptul real. Cititorul ia astfel act din prefața operei de ficțiunea manuscrisului găsit.

Asemenea lui Truman Capote în epoca noastră, Defoe pretinde că nu face un roman de ficțiune, dimpotrivă,

[1] *Op. cit.*, p. 43.

Scanned with CamScanner

ne previne că este beneficiarul manuscrisului unei hoaţe, pe care l-a curăţat de impurităţi, dîndu-l la tipar cu cele mai bune intenţii moralizatoare:

«Într-un cuvînt, după ce istoria a fost curăţată de tot ce era uşuratic şi necuviincios în ea, tot aşa a fost gîndită cu cea mai mare grijă, spre a sluji virtutea şi credinţa. Nimeni nu poate, fără a se face vinovat de vădită nedreptate, să aducă vreo învinuire povestirii noastre sau titlului nostru cînd am încredinţat-o tiparului.»[1]

Evident că ştiri despre celebra hoaţă închisă la Newgate au circulat cu multă vreme mai înainte. Dar Defoe nu face totuşi roman de nonficţiune, ca scriitorul american Truman Capote, ci pretinde doar acest lucru, ca şi în cealaltă operă a sa, *Robinson Crusoe*.

Moll Flanders este un roman în care autorul foloseşte doar ca un artificiu literar pretextul manuscrisului găsit, care va căpăta o largă circulaţie la scriitorii romantici. De aceea, «romanul documentar» al lui Defoe este în realitate o operă de ficţiune în care întîlnim din nou un picar feminin, privit dintr-o perspectivă absolut diferită de aceea pe care o găsim în *Viaţa Marianei* de Marivaux.

Moll Flanders are structura unei autobiografii romaneşti, în care eroina se confesează. De aceea, structura romanului picaresc apare în acest caz mai mult ca o formă exterioară, iar picarul feminin avînd o structură psihică centripetală, se apleacă mereu asupra trăirilor sale interioare pe care încearcă să şi le explice, comunicîndu-le în acelaşi timp cititorului. Surprinzînd acest raport al metamorfozei eului său în contact cu lumea care începe să se definească prin culorile sugestive ale unei jungle în miniatură, eroina trăieşte drama propriului său traiect existenţial. De la puritate la căderea în abjecţie, şi de la abjecţia totală la năzuinţa spre o lume care se purifică prin trecerea îndelungată prin purgatoriul suferinţei, descifrăm momentele fundamentale care marchează autobiografia romanescă a lui Moll Flanders.

---

[1] Defoe, *Întîmplările fericite şi nefericite ale vestitei Moll Flanders*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, p. 25.

Scanned with CamScanner

O altă orfană care suportă destinul unui picar, un nou itinerar printr-o lume plină de vicii, am fi înclinați să spunem comparînd cartea cu *Viața Marianei*, și totodată un alt comportament rezultat din adeziunea pentru un alt coridor al ispitelor din acest imens labirint care este lumea.

În maniera cunoscută a epocii aventura exemplară a lui Moll Flanders se constituie și ea prin confruntarea unui destin individual cu o ambianță adversă. În acest raport antinomic dintre Moll Flanders și lumea concepută ca o junglă ea nu poate modifica nici lumea și nu se poate apăra nici pe sine. Dacă într-un final de existență se înscrie într-o ierarhie socială care o apropie de Mariana lui Marivaux sau de Pamela lui Richardson, itinerariul vieții sale este cu totul diferit, Moll Flanders fiind tipul de picar feminin cu conștiința veșnic încărcată.

Poate tocmai din această cauză un asemenea personaj are o complexitate mult mai mare ca eroinele lui Marivaux sau Richardson. Moll Flanders este un personaj mobil, cu un registru psihic de mare amplitudine, ale cărui dimensiuni sporesc și se modifică mereu în contact cu lumea, în vreme ce Mariana și Pamela sînt entități imuabile.

De aceea, din foarte multe puncte de vedere, cartea lui Defoe se apropie de structura specifică a unui *Bildungsroman* care înregistrează procesul unei formații. La început, scriitorul englez o înfățișează pe eroina sa în ipostaza unei copile pure și fără ocrotire în contactul cu o lume plină de vicii, impasibilă la suferință.

Crescută în casa unei femei sărace și întrebată de primăreasă ce ar dori să fie cînd va fi mare, Moll Flanders răspunde fără echivoc: cucoană. Dar cum Defoe și-a propus să definească un personaj prin permanenta confesiune, rezultată dintr-o inepuizabilă investigare a eului, eroina se explică, evident, printr-un limbaj prematur pentru vîrsta sa:

«Și așa după ce s-a dus primăreasa, au intrat în odaie fetele ei, au întrebat unde e cucoana și au vorbit mult cu mine, iar eu le răspundeam în felul meu nevinovat; dar ori de cîte ori mă întrebau dacă eram hotărîtă să fiu cucoană, răspundeam: da. Pînă la urmă m-au întrebat ce este o cucoană? Asta m-a încurcat

Scanned with CamScanner

tare. Totuşi am răspuns prin propoziţii negative, spunînd că o cucoană este o fiinţă care nu se duce la slujbă, ci îşi vede de casă; s-au arătat foarte încîntate şi le-a plăcut pe semne pălăvrăgeala mea căci mi-au dat şi ele nişte bani.»[1]

Dar, ca orice autentic picar, Moll Flanders este supusă şi ea unei permanente schimbări de climat. În casa unei familii bogate, alături de fetele doamnei, ea primeşte o educaţie aleasă.

În această epocă în care numeroşi romancieri se opresc asupra psihologiei atît de mobile a adolescenţei, Defoe stăruie şi el asupra imaginii pe care Moll Flanders şi-o face în permanenţă despre ea, în funcţie de climatul în care îi este dat să trăiască. Şi cum în casa în care ea se cheamă încă Betty, băiatul cel mare încearcă s-o seducă şi, în cele din urmă, izbuteşte, scriitorul o aduce pe adolescenta cea frumoasă în situaţia de a-şi scruta cele dintîi sentimente erotice. Reconstituirea acestui prim fior este denudată de orice stridenţă sentimentală:

«Eram în odaia surorii lui mai mici şi, poate fiindcă nu era nimeni acasă, în afară de servitoarea care stătea jos, a fost pe semne mai îndrăzneţ. Pe scurt, a început să devină stăruitor. I-oi fi părut o pradă prea uşoară, pentru că atîta timp cît m-a ţinut doar în braţe sărutîndu-mă, nu m-am împotrivit de loc. Adevărul e că-mi plăcea prea mult ca să mă împotrivesc.»[2]

Acesta este de fapt momentul care marchează începutul unei dezintegrări morale. De aici drumul spre rău este construit de autor printr-o permanentă precipitare de evenimente. Dar raportul acesta dintre Moll Flanders şi evenimente este în aşa măsură prezentat de către Defoe încît uneori avem sentimentul că evenimentele sînt mult mai puternice decît eroina, şi o aleg pe aceasta, iar alteori că un anumit destin temperamental o duce în mod inevitabil spre cădere.

Prima tragedie trebuie să fie prin urmare de ordin sentimental. Fratele cel mare care a sedus-o nu o iubea, şi ea trebuie să se căsătorească cu cel mic pe care nu-l iubeşte. Dar, într-o asemenea biografie, concepută prin însăşi evidenţierea continuă a răului ca o aventură exem-

[1] *Op. cit.*, p. 35.
[2] *Op. cit.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

plară, evenimentele catastrofale trebuie să-şi capete locul cuvenit. Soţul moare, copiii rămîn orfani, dar înregistrarea morţii se produce cu o răceală deosebită. Ea nu poate căpăta o mare rezonanţă într-un adevărat vid interior:

«Mărturisesc că n-am fost îndurerată, aşa cum s-ar fi cuvenit la moartea bărbatului meu, şi nici n-aş putea spune că-l iubisem vreodată aşa cum ar fi trebuit sau că-l răsplăteam pentru purtarea lui frumoasă faţă de mine, căci era un om drăgăstos, plăcut, de treabă, aşa cum şi-ar fi putut dori orice femeie, iar frate-său stîndu-mi mereu în cale, cel puţin cîtă vreme am locuit laolaltă, era pentru mine o ispită neîntreruptă, şi n-am fost o dată în pat cu bărbatu-meu fără să mă doresc în braţele lui frate-său».[1]

Picarul acesta feminin, senzual şi lipsit de scrupule, începe să se configureze în toată plinătatea. Întîlnirea cu primul eveniment catastrofal este doar actul de declanşare a unei suite de peripeţii. O nouă căsătorie cu un negustor falimentar; o altă cursă aventuroasă prin lumea afacerilor meschine, spectrul sărăciei şi al minciunii, o altă evadare în necunoscut.

La fel ca în romanele picareşti, Defoe schimbă şi el mereu climatul de existenţă al personajului central. O altă staţie de tranzit a eroinei lui Defoe este deci Virginia. O lume nouă, voluntară, cu foşti hoţi care se îmbogăţesc, şi iarăşi o altă confruntare cu destinul care are ceva din forţa oarbă a *moirei* din vechiul teatru grecesc. Din relatările soacrei, Moll Flanders constată că aceasta este mama sa, iar soţul ei este fratele său. Dar reacţia sa nu are nimic din tragedia oedipiană. Notaţia faptului are aceeaşi răceală care caracterizează mereu stilul lui Defoe:

«Între timp, nu mai aveam nici o îndoială că sub înfăţişarea unei neveste cinstite trăiam cu bună ştiinţă în incest şi curvie. Şi măcar că nu mă tulbura prea tare gîndul că păcătuiesc, totuşi fapta avea ceva potrivnic naturii în ea; aşa încît simţeam silă faţă de bărbatul meu.»[2]

Ajunsă aici, biografia dramatică a lui Moll Flanders cumulează mereu alte peripeţii. Plecarea din Virginia, întoarcerea la Londra, foamea, mizeria, primele furturi

[1] *Op. cit.*, p. 81.
[2] *Op. cit.*, p. 110.

Scanned with CamScanner

de nevoie, viciul hoției, constituie alte ipostaze ale acestei eroine căreia nimic din ceea ce este rău nu-i este străin.

Cartea se încheie totuși printr-un *happy-end*. După trecerea prin cumplita închisoare din Newgate, unde îl întîlnește pe unul din hoții săraci care o iubise, are iarăși loc o trimitere spre Virginia. Și aici cei doi își construiesc o existență onestă și se îmbogățesc. Moll își revede fiul, și apoi se întoarce la Londra, unde trăiește o existență tihnită sub zodia pocăinței.

Defoe se dovedește a fi un excelent analist al acestui complicat mecanism interior a cărui reconstituire se face prin confesiunea narativă. Romanul său ni se pare remarcabil prin arta cu care este recreată o tragedie cu ajutorul unei narațiuni antitragice, scrisă într-un stil lipsit de stridențe sentimentale. Defoe se așază în postura scriitorului omniscient care, folosindu-se de pretextul manuscrisului găsit, cunoaște toate tainele personajului său.

Tipul acesta de confesiune la persoana întîi îi lasă autorului posibilitatea să creeze un roman care să poată oferi aparența obiectivității. Arareori confesiunea eroinei se suprapune peste comentariul moralizator al scriitorului:

«Povestea asta va arăta prin urmare femeilor că folcasele nu sînt toate de partea cealaltă, așa cum cred bărbații. Deși s-ar putea să fie adevărat că bărbații au alegere prea mare printre noi și că se găsesc femei care se dezonorează prin ieftinătatea lor și prin ușurința cu care se ajunge la ele, totuși dacă bărbații vor femei dintre cele care merită să fie cucerite, vor vedea că ele sînt cum nu se poate mai greu de ajuns, iar cele care sînt altfel au adesea cusururi foarte mari».[1]

Lecția aceasta de morală practică, care se potrivește tot atît de bine și romanelor de mai tîrziu ale lui Richardson, îi aparține lui Moll Flanders. Dar prin specificul acestui enunț simțim intenționalitatea autorului care se suprapune peste comentariul didactic, nefiresc pentru eroină. Asemenea comentarii, din fericire nu prea numeroase, sînt un adevărat corp străin în fluxul acestei narațiuni.

[1] *Op. cit.*, p. 95.

Scanned with CamScanner

Dacă maniera de relevare narativă a unei aventuri exemplare este remarcabilă, dialogul lui Defoe este adeseori greoi și încărcat cu precizări inutile. Iată scena unui furt, rememorată prin dialog:

«— Atunci ce să fac? întreb eu.
— Acu, zise ea, dac-ai făcut pe pungașul și ai furat trebuie s-o păstrezi; cale îndărăt nu există. Și afară de asta, fetițo, zice, n-ai tu mai mare nevoie de ea decît ei?»[1]

Notația obiectivă, narațiunea rece, confesiunea antitragică, tentația romanului de nonficțiune dau nota caracteristică a acestei opere în care pentru prima dată eroina centrală a cărții este o prostituată care prezintă lumea din propria sa perspectivă.

Registrul prozei picarești din secolul al XVIII-lea înregistrează astfel ultimele sale forme de diversificare. Social și satiric, psihologic și sentimental, autobiografic sau obiectivat prin relatarea la persoana a treia, narativ sau analitic, umoristic sau grav, romanul picaresc din epoca luminilor oferă toate premisele metamorfozelor pe care le va traversa arta romanescă pe parcursul acestui veac.

Variantele romanului de moravuri. H. Fielding și aspirația spre romanul total. Dizlocarea narațiunii clasice în proza lui L. Sterne. Laclos și proza epistolară de moravuri cu nuanțe sentimentale. Marchizul de Sade și romanul libertin

Dezvoltarea romanului din secolul al XVIII-lea demonstrează că nu se poate încă vorbi de supremația unui anumit gen asupra altuia, ci doar de un amplu proces

[1] *Op. cit.*, p. 222.

Scanned with CamScanner

de diversificare, antinomiile existente în literatura romane că putînd fi considerate ca un real indiciu de progres a unei arte investigate prin toate resursele sale posibile. De aceea, coexistența lui Swift și Voltaire, alături de Defoe și Richardson, a lui Marivaux și Wieland, alături de Fielding și Smollett sau a lui Goldsmith alături de cinicul marchiz de Sade, nu este doar un fapt istoric, ci o realitate artistică, aptă să ilustreze complexitatea unui gen care înregistrează prima sa *epocă de aur*.

Exponentul cel mai strălucit al romanului realist de moravuri din secolul luminilor este Henry Fielding (1707—1754).

Atît prin preocupările, cît și prin formația sa intelectuală, Fielding era mai aproape de realitatea epocii decît unii dintre contemporanii săi din Anglia. Admirator al lui Cervantes, Lesage și Scarron, Fielding este un adept al romanului care relatează evenimente în limita permisă de verosimil. Om de teatru, cunoscător al societății engleze și prin obligațiile sale episodice în domeniul justiției, Fielding cultivă romanul realist de moravuri, conceput ca o imensă epopee comico-satirică.

Elocvent în acest sens ni se pare romanul său *Joseph Andrews* (1742). Concepută ca o replică dată romanului sentimental, cultivat de Richardson, opera aceasta a lui Fielding este considerată ca o «Anti-Pamelă».

Pentru a deturna în deriziune momentele de efuziune sentimentală și de melodramă umanitară, întîlnite în *Pamela*, Fielding își concepe romanul la modul parodic. Structura operei sale este de așa natură încît intriga sentimentală să fie susținută de același tip de personaje, întîlnit și la Richardson. Păstrarea unor nume din *Pamela*, la care se adaugă inversarea unor situații și găsirea unui alt epilog ilustrează atît intențiile parodice evidente, cît și aspectul original al operei, pe al cărei parcurs intenționalitatea originară a autorului se estompează.

Rămînînd la început în limitele cerute de convenția parodiei și a clișeului, care duc la negarea unei alte opere prin simpla ei mimare, Fielding realizează și el un roman al seducției, exercitate de un opresor asupra unui personaj de rang inferior, care apare în postura de victimă.

Scanned with CamScanner

Dar aceeași convenție a parodiei impune schimbarea rolurilor protagoniștilor din *Pamela*. Personajul opresor care încearcă să-și exercite forța de seducție asupra celui de rang inferior este lady Booby, iar victima este Joseph Andrews, fratele Pamelei Andrews.

La început lasciva lady pune la contribuție un întreg arsenal feminin de seducție, folosit cu o falsă candoare pe care autorul o dezvăluie o dată cu indicarea gestului erotic. Scena de seducție din alcov este elocventă:

«— N-am de gînd să te dau afară, Joey, spuse ea oftind; mi-e teamă că nu-mi stă în putere.

Apoi se ridică puțin în pat și descoperi unul din cele mai albe gîturi ce s-au văzut vreodată; la care Joseph roși:

— Oh! se prefăcu ea surprinsă, ce fac? Am avut încredere să rămîn singură cu un bărbat, deși eram goală în pat; dacă ai atenta la onoarea mea cum m-aș putea apăra?

Joseph protestă afirmînd că n-avusese nici cel mai mic gînd rău împotriva onoarei ei.»[1]

Asaltat de stăpînă și amenințat de aceasta de a fi lăsat pe drumuri, dorit în taină de Slipslop, femeia din casă, Joseph Andrews trăiește consecințele dramatice ale onestității, deoarece el îi rămîne fidel lui Fanny, fata lăsată undeva într-un sat îndepărtat.

Înainte de a fi cunoscute avantajele oferite de monologul interior în sondarea sufletului uman, Fielding face apel la comentarul vag moralizator, care reprezintă și el o calchiere deliberată a tiradelor etice de care abuza Richardson:

«O, Dragoste, la ce șiretlicuri monstruoase recurgi față de credincioșii tăi de ambe sexe! Cum îi mai înșeli și-i împingi să se înșele singuri! Nebuniile lor te încîntă! Suspinele lor te fac să rizi, iar durerile lor te înveselesc.»[2]

Intriga capătă o altă turnură decît în *Pamela*, și abia acum resursele originale ale scriitorului încep să iasă în evidență. Alungat din casa doamnei B., Joseph Andrews începe o adevărată existență de picar, ceea ce va duce și la adecvarea structurii intrigii la specificul romanului picaresc.

---

[1] H. Fielding, *Joseph Andrews*, E.L.U., 1966, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 53.

Scanned with CamScanner

Intriga romanului capătă aspectul unei naraţiuni a voiajului lui Joseph Andrews pe un itinerar plin de obstacole neprevizibile. Drumul cu poştalionul, întîlnirea cu tîlharii, furtul ultimilor bani, maltratarea sa, lipsa de milă a celor din jur, apariţia preotului Adams, îngrijirea rănilor, găsirea lui Fanny etc. reprezintă etapele unui itinerar exemplificator.

Romanul de analiză a sentimentelor devine astfel o cronică din ce în ce mai amplă de evenimente şi moravuri. Turnura comică a întîmplărilor demonstrează cum Fielding, omul de teatru, recurge din ce în ce mai frecvent la procedee literare specifice comediei. Dezvăluirea parţială a unor enigme care se clarifică integral în partea ultimă a romanului justifică apelul la imbroglioui comice şi qui pro quo-uri etc. Accentul pus de Fielding pe asemenea procedee, întîlnite mai rar în roman, face ca ultimele episoade din *Joseph Andrews* să vehiculeze aceleaşi convenţii literare prezente şi în comediile lui Molière, Goldoni sau Beaumarchais. Au loc stabiliri definitive de identităţi, sînt dezvăluite raporturile exacte de rudenie, se precizează paternităţile, încît romanul, în finalul său, are un epilog fericit, nelipsit nici el de anumite intenţii parodice.

După ce enigma finală se clarifică, dovedindu-se astfel că Joseph şi Fanny nu sînt fraţi, după ce se relatează că Fanny cea răpită de ţigani este fiica bătrînului Andrews şi Joseph cel rămas cu o paternitate incertă este copilul nobilului Wilson, iubirea celor doi tineri virtuoşi are un final fericit, determinat însă de ascendenţa la un rang nobiliar.

Virtuţile unui mare romancier, capabil să construiască o intrigă complexă cu personaje multiple, se dezvăluie astfel în toată plinătatea. La aceasta se adaugă spiritul satiric al prozatorului care ambiţionează să construiască un univers romanesc «obiectiv». Fielding anticipează astfel tipul prozatorului omniscient, al demiurgului care construieşte o mică planetă umană, aşa cum va face Balzac mult mai tîrziu.

Joseph Andrews rămîne din acest punct de vedere doar o făgăduinţă, aşa cum va fi şi celălalt roman al său, *Viaţa domnului Jonathan Wild cel Mare* (1743).

Scanned with CamScanner

Dacă primul roman amintit este o parodie care vizează proza sentimentală, dar care sfîrșește prin a deveni o operă cu un univers propriu, cealaltă scriere este produsul unui spirit polemic de mare virulență, realizat de pe platforma principiilor iluministe.

Cartea are un vădit substrat alegoric. De aceea intriga despre tîlharul cu grave tare ereditare, care nu ezită să scotocească buzunarele preotului înainte de spovedania după care urma execuția, nu poate fi înțeleasă în subtextul său adevărat decît prin lectura analogică, comentariile autorului trimițînd indirect spre realitatea sumbră a societății engleze de odinioară.

Așa ne putem explica de ce un roman despre un tîlhar odios este scris într-un stil grav de epopee și de ce elogiul aparent al unor trăsături ale acestuia trimite întotdeauna spre un alt subtext, lăsat în seama cititorului pentru a fi descifrat pînă la capăt.

În felul acesta, virulența satirei ajunge la efectele sale maxime. Geniul rău al tîlharului, de pildă, este comparat cu cel al unor oameni de stat care au demonstrat același spirit venal. Analogia este explicată de scriitor prin toate punctele comune pe care le oferă. Cînd este relevată «măreția» unor conducători de state, de genul lui Cezar sau Alexandru cel Mare, aceștia sînt comparați cu niște briganzi lipsiți de scrupule, scriitorul englez sugerînd că nu măreția dă nota definitivă a ființei umane, ci bunătatea.

Devotat spiritului luminilor, Fielding realizează o alegorie prin care își propune să demitizeze personalitățile eroice aureolate prin legendă, dar lipsite de fapte majore, apte să le confere marca generoasă de eroi. Comentariul scriitorului, acidulat excesiv prin elementele sale de pamflet, permite acele digresiuni destinate să vizeze trecutul și prezentul umbrit de un ministru de genul lui Walpole, pe care scriitorii îl detestau. Referința nu este niciodată directă, dar subtextul rămîne edificator. Marginaliile despre execuția tîlharului londonez prin spînzurătoare alunecă deliberat spre moartea unor falși eroi, a unor împărați pe care Fielding îi demitizează. Spînzurătoarea, precizează el cu o ironie nevoalată, stă tot atît de bine unui tîlhar de rînd, cît și unui suveran

Scanned with CamScanner

tiran, provocator de suferințe. Imaginea lui în fața posterității nu se schimbă cu nimic.

Alegoria lui Fielding oferă astfel o lectură amuzantă atunci cînd acțiunea este desprinsă de sensurile spre care trimite. Ambiguă uneori, dusă pînă la resursele violente oferite de umorul negru, alteori, intriga din *Viața domnului Jonathan cel Mare* ilustrează alte valențe ale artei scriitoricești de care dispunea Fielding.

Măsura întreagă a talentului său este oferită de *Tom Jones* (1749), considerat de numeroși istorici literari o capodoperă a romanului realist care-l anticipează pe Balzac.

Universul uman al prozei lui Fielding se lărgește sensibil prin această carte în care este reconstituită ca pe o imensă pînză cinemascopică imaginea de ansamblu a societății engleze de odinioară. *Tom Jones* este o carte prin care autorul tinde spre formula romanului total, acreditat de realismul secolului al XIX-lea.

Așa după cum s-a mai remarcat de atîtea ori, în *Tom Jones* cititorul poate găsi o intrigă eterogenă, care însumează elemente de roman picaresc, sentimental, polițist, social și de moravuri.

«Conversația» scriitorului cu cititorii se realizează mai ales în acele preliminarii ale diverselor capitole unde Fielding își exprimă profesiunea de credință și îl previne pe lector asupra sensului unor evenimente.

Dar «lectura-ghid» se întrerupe mereu pe nesimțite și prozatorul construiește episoade de mare forță epică, cu personaje autonome, elocvente prin însuși destinul lor exemplificator. În pofida episoadelor secundare, a peripețiilor multiple și a unui număr de personaje relativ mare, *Tom Jones* este un roman bazat pe o anumită simetrie. Itinerariul existenței personajelor, confruntarea lor, ilustrează năzuința de a crea caractere, proiectate pe un larg și pitoresc fundal de epocă. Aria romanului lui Fielding ajunge astfel să se confunde cu întreaga societate engleză a epocii. De la nobilii și intelectualii de la țară pînă la amestecul eteroclit din societatea londoneză sau de la stăpînii care dispun de forță de oprimare și pînă la victimele acestora, universul epic din romanul lui Fielding pune în lumină numeroase atri-

Scanned with CamScanner

bute ale romanului total. Aria acțiunii din *Tom Jones* se deschide asemenea unui spațiu luminat cu o intensitate tot mai mare de luminile reflectorului.

La început spațiul uman este relativ restrîns, iar intriga-enigmă nu-și dezvăluie încă valențele sale profunde. Cartea lui Fielding se anunță ca un autentic *Bildungsroman*. Datele inițiale ale intrigii oferă tiparele unor asemenea destine exemplificatoare. În casa judecătorului Alworthy este găsit un copil necunoscut și părăsit. Tom Jones cunoaște în această casă tihna vieții patriarhale pînă cînd urîta soră a judecătorului are și ea un copil cu căpitanul Blifil. Abia de acum cele două destine paralele, dar atît de diferite, oferă datele autentice ale unui *Bildungsroman*. Drama copilului găsit și a așa-ziselor tare ereditare începe să se contureze. În acest scop Fielding acumulează cele mai diverse fapte pentru a sublinia două destine exemplificatoare. Dascălul lui Blifil pleacă de la premisa că natura este rea prin excelență, în vreme ce celălalt dascăl, al lui Tom, crede că omul nu se poate răscumpăra doar prin grația divină, ci și prin comportamentul său. Tom poartă tarele copilului găsit, în vreme ce Blifil beneficiază de toată îngăduința celor din jur.

După ce scriitorul accentuează elementele caracteristice intrigii unui *Bildungsroman*, atenția sa se deplasează în mod programatic spre datele specifice romanului sentimental. Intriga are și ea o turnură adecvată acestei finalități, iar aria de investigație socială și afectivă se lărgește în mod sensibil. În sfera romanului capătă o pondere sporită și alte personaje. Conflictul sentimental se declanșează prin dragostea celor doi tineri pentru Sofia, fiica lui Western, un autentic nobil de țară.

Dar conflictul sentimental nu poate fi izolat de celelalte implicații ale sale. Respins de casta nobiliară, condamnat de ocrotitorii săi din cauza intrigilor urzite în jurul său, Tom Jones este alungat din familia judecătorului. Cu acest episod se cristalizează premisele romanului picaresc. Ca și în *Joseph Andrews* și în *Tom Jones* voiajul spre necunoscut al tînărului alungat pe nedrept de opresorii săi este marcat de obstacole dificile, ele constituind în același timp prilejul de explorare a unei

Scanned with CamScanner

lumi. Itinerariul spre Londra și dificultățile din metropolă reprezintă pretextul unei imense cronici de moravuri. În fața cititorilor se desfășoară o uriașă pînză cinemascopică pe care apare o impresionantă tipologie socială și morală. Hoți, asasini, escroci, nobili generoși, vagabonzi din porturi, tipuri pline de ingenuitate marchează această hartă socială și morală pe care o «intrigă-enigmă» o dezvăluie în toată plinătatea. Dacă cuplul Tom Jones — Sofia oferă prin nonconformismul său datele romanului sentimental, narațiunea ca voiaj într-un spațiu necunoscut ne duce spre formula romanului picaresc cu implicații polițiste.

Dar credincios idealului moralizator și năzuinței de triumfare a binelui, autorul caută un *happy-end*, în pofida repulsiei pe care o avea pentru idilismul lui Richardson. Luminînd enigma intrigii, romanul *Tom Jones* capătă o tentă etică lipsită de orice elemente șocante. O nouă dezvăluire de indentități, o altă stabilizare de traiectorii existențiale facilitează legămîntul dintre Tom și Sofia, permite sancționarea răului, materializat de Blifil, satisfăcînd astfel exigențele moralizatoare ale cititorilor vremii.

Tom Jones marchează cea dintîi năzuință realizată spre *romanul total* din secolul al XVIII-lea.

Spectrul multicolor al romanului din secolul al XVIII-lea nu se epuizează prin romanul picaresc și nici prin cronica de moravuri realizată în mod magistral de Fielding. O dată cu aceste aspecte ale literaturii romanești se dezvoltă proza umoristică, domeniu în care sînt înregistrate unele realizări artistice pe cît de valoroase, pe atît de stranii prin raportarea lor la tradițiile clasicizante.

Din motive diferite, scriitorii cei mai ieșiți din comun din secolul al XVIII-lea sînt Laurence Sterne (1713—1768) și marchizul de Sade (1740—1814). De origine irlandeză, fiu de militar, L. Sterne a fost multă vreme un pastor liniștit, preocupat de predicile sale, de pictură, muzică și vînătoare. La patruzeci și cinci de ani își strînge notele și însemnările literare în primele două volume din *Viața și opiniile domnului Tristram Shandy* (1760). Opera pastorului puțin cunoscut produce

Scanned with CamScanner

un adevărat succes de scandal la Londra, şi, încurajat de această primire, autorul se decide să publice două volume pe an, dar nu izbuteşte să realizeze decît nouă cărţi, opera aceasta, de fapt neterminată, fiind tipărită în întregime în 1767.

Prima problemă pe care o ridică opera lui L. Sterne vizează zonele în care el îşi propune să inoveze arta romanescă. Or, acestea sînt într-adevăr foarte diverse. Scriitorul, care concepe enunţul din roman ca pe un act de conversaţie, nu mai raţionalizează textul într-o dispunere simetrică a intrigii lineare a faptelor, ordonate în cauze şi efecte. L. Sterne creează un univers epic care îşi propune să reprezinte existenţa eterogenă, întîmplările amestecate, întretăierile de acţiuni, intervenţia episodică a personajelor, relatările rememorative etc.

Referindu-se la spiritul inovator al autorului, criticul englez Ralph Fox scria:

«Sterne a fost cel dintîi autor care a introdus relativismul în roman; el n-a făcut aceasta pentru a spori dimensiunile realităţii, ci pentru că socotea că pe această cale poate vorbi mai uşor despre el însuşi».[1]

Într-adevăr, intriga romanului nu mai respectă cronologia lineară, progresivă, cu care ne-a obişnuit romanul clasic. Există un anumit plan temporal al povestirii şi altul care este al evenimentelor aglutinate în roman. Primele capitole ale cărţii care relatează împrejurările naşterii lui Tristram Shandy conţin informaţii despre membrii familiei, despre moaşă, despre preot. Dar pe parcursul lecturii cititorul înregistrează destul de tîrziu momentul naşterii eroului, ceea ce ne face să constatăm că primele episoade sînt rememorate şi narate de Tristram însuşi după mărturisirile altora.

Acordînd digresiunii ca procedeu narativ o pondere pe care o vom regăsi mult mai tîrziu la Joyce şi Proust, L. Sterne îşi construieşte în întregime romanul pe această cale.

---

[1] R. Fox, *Der Roman und das Volk*, Berlin, Dietz Verlag, 1953, p. 57.

Scanned with CamScanner

Cartea aceasta este un amestec ingenios de ironie, duioşie, sentimentalism şi persiflare a unor personaje reale, nota ei dominantă fiind umorul suculent, gras, realizat prin cele mai diverse mijloace. Astfel, dacă la Fielding domină satira, dacă la Richardson şi Rousseau precumpăneşte latura sentimentală, L. Sterne este un genial creator al romanului umoristic. Admirator al lui Cervantes şi Rabelais, cunoscător al operei lui Voltaire, care la rîndul său îl apreciază cu simpatie, L. Sterne vrea să fie el însuşi un adevărat Rabelais al Angliei. Pe de altă parte, trebuie să precizăm că cuplul său de personaje format de unchiul Toby şi caporalul Trim reface într-un mod foarte original alianţa dintre Don Quijote şi Sancho Panza.

Naraţiunea acestei opere alambicate în mod deliberat, în care autorul face mereu apel la concursul cititorului, nu se poate reproduce. În permanenţă conţinutul informaţional al romanului depăşeşte fluxul narativ obişnuit. Tehnica digresiunii permite relatarea de fapte care se conjugă cu referinţe la Voltaire, J. Locke, Filmer, Platon etc.

Naraţiunea este punctată de citate erudite, de scurte eseuri pe anumite teme filozofice sau etice, aşa cum poate fi întreruptă printr-un alt timp al povestirii, care ne duce într-un alt plan de evenimente sau este pur şi simplu suspendată. De aceea, textul romanului conţine fraze neterminate, marcate printr-o suită de puncte, pagini albe şi relatări narative trunchiate, creatoare de suspensuri.

Bogată în implicaţii autobiografice, cartea lui L. Sterne are şi atributele unui *Bildungsroman*. Dar, etalîndu-şi reacţiile personale faţă de mediul ambiant, Tristram Shandy reconstituie un întreg univers cotidian. În felul acesta este reprezentată atît imaginea tatălui lui Shandy, cel suferind de spleen şi a mamei eroului, cît şi portretul unchiului Toby (care discută probleme de strategie cu fostul caporal Trim) sau al pastorului Jorick şi al doctorului Slop.

Evenimentele de amploare mai mare comentate de aceste personaje care suportă existenţa şi încearcă să o modeleze pe planul imaginaţiei lor, se întrepătrund mereu cu detaliile insignifiante. Însuşi autoportretul

Scanned with CamScanner

scriitorului se desenează tot pe această cale. Viaţa este privită dintr-o perspectivă domestică, duioşia, umorul susţinut uneori de cuvîntul crud şi direct, imprimînd atmosfera specifică a romanului. Astfel supărarea provocată de o muscă obraznică şi ceasul neîntors poate stîrni tot atîtea comentarii ca şi micile şanţuri strategice pe care le apreciază unchiul Toby cu Trim, sau judecăţile cu tentă filozofică ale lui Shandy tatăl.

Socotit doar operă de scandal de către unii contemporani, apreciat ca o creaţie de geniu de către alţii, romanul lui L. Sterne a avut un ecou imens în epocă. Wieland îl numeşte un amestec de înţelepciune, tîmpenie, gust, metafizică a inimii şi platitudine. Goethe vede în *Tristram Shandy* o creaţie excepţională, fără care opera lui Jean Paul nu ar fi fost concepută. Aprecierea lui J. Joyce faţă de această operă rezultă şi din faptul că într-un capitol din *Ulisse*, limba romanului reface pe aceea a lui Sterne.

Investigaţie subtilă a unei lumi atinse de *spleen*, operă în care se desenează contururile unui univers absurd, naraţiune digresivă prin excelenţă, *Tristram Shandy* ni se pare o genială realizare a unui scriitor care anticipează romanul contemporan.

Cu Fielding şi Sterne romanul european marchează două puncte culminante ale epocii, atît prin tentativa de obiectivare a naraţiunii, întîlnită şi la Lesage şi Defoe, cît şi prin diversitatea tipologică a personajelor şi noutatea tematică.

Dacă Lesage şi Defoe au realizat prin romanele lor cinemascopice o imensă viziune panoramică asupra societăţii epocii, prozatorul francez Choderlas de Laclos (1741—1803) restrînge aria de investigaţie a lumii, realizînd o complexă imagine a unei aristocraţii în declin în *Legăturile primejdioase* (1782). Dar spectrul acestei lumi nu se mai constituie nici printr-o naraţiune scenică de genul celei realizate de Diderot în *Nepotul lui Rameau*, nici printr-o confesiune la persoana întîi ca în *Moll Flanders*. Laclos nu se foloseşte nici de pretextul cunoscut al manuscrisului găsit. El păstrează însă toate atributele specifice ale romancierului omniscient prin realizarea unui roman epistolar.

Scanned with CamScanner

Un nou gen de literatură de moravuri se definește astfel pe această cale, structura epistolară a narațiunii avînd unele avantaje încă nebănuite pentru acea epocă în care proza trecea printr-un proces atît de amplu de diversificare.

În primul rînd este demn de reținut faptul că Laclos nu-și mai propune să realizeze doar romanul unui singur individ, ci o întreagă tipologie morală de o remarcabilă varietate. În al doilea rînd trebuie să observăm că apelul la proza epistolară ne menține în sfera unei literaturi de confesiune în care există mai multe centre de emitere și mai multe elemente de recepție. Faptul acesta duce adeseori la răsfrîngerea unui personaj în adevărate oglinzi paralele sau la consemnarea unui eveniment din unghiuri diferite de vedere.

Laclos se anonimizează astfel și el îndărătul unei narațiuni configurate prin mai multe surse informaționale, care furnizează interpretarea unor evenimente consumate sau transmit doar intenția de a le aprecia.

În cartea sa *Literatură și semnificație* (1967), destinată analizei structurale a acestui roman, Tzvetan Todorov demonstrează pe bună dreptate că unele personaje se definesc pe planul *dorinței*, altele pe acela al *comunicării* și altele pe acela al *participării*.

Intriga romanului este astfel concepută ca un adevărat cîmp strategic în care se înfruntă tipurile demonice lipsite de scrupule ca marchiza de Merteuil și vicontele de Valmont, cu victimele ingenue aduse în zona înaltei temperaturi a ispitelor, ca Cécile de Volanges, cavalerul Danceny și doamna de Tourvil, la care asistă sau participă martori ca doamna de Volanges, contesa de Rosemonde etc.

Dacă acestea sînt raporturile fundamentale dintr-o asemenea intrigă concepută ca un vast cîmp strategic este evident că uneori relațiile se pot schimba, martorii nefiind doar elemente receptoare de evenimente, ci și prezențe active care pot declanșa evenimente.

Romanul are în același timp ceva din viziunea catastrofică a unei tragedii shakespeariene. Din primele pagini ale cărții cititorul ia act de prezența unui conflict deschis, dar cum există mai multe surse infor-

Scanned with CamScanner

maţionale care nu se interferează întotdeauna în mod direct, este evident că lectorul ştie întotdeauna mai mult decît fiecare personaj în parte.

În felul acesta Laclos scrie şi el un roman antitragic, asistînd ca un martor mut, impasibil, la o serie de peripeţii care se derulează. Primul personaj care ne informează despre el prin simpla comunicare, este tînăra contesă de Volanges, care are cincisprezece ani şi pe care mama sa o destinase unei căsătorii din interes. Alesul mamei este aşteptat cu o anumită strîngere de inimă. Se produce un adevărat *imbroglio* comic pe care adolescenta îl notează cu ingenuitate:

«„Doamnă, spuse el mamei în timp ce-mi făcea o plecăciune, iată o încîntătoare domnişoară şi-mi dau seama mai bine ca oricînd cît preţuieşte bunătatea dumneavoastră". La auzul unor vorbe atît de clare m-a apucat un tremurici încît nu mai puteam să mă mai ţin pe picioare; am găsit un fotoliu pe care m-am aşezat, tare roşie la faţă şi cu totul buimăcită. Abia mă aşezasem şi iată-l pe domnul în genunchi dinaintea mea. Biata Cécile şi-a pierdut atunci capul; eram, cum a spus mama, foarte speriată. M-am ridicat scoţînd un ţipăt ascuţit... ştii, ca în ziua cînd a tunat. Pe mama o pufni rîsul şi-mi spuse: „Ei! Ce-i cu tine? Stai jos şi lasă-l pe domnul să-ţi ia măsura piciorului". Într-adevăr, draga mea, domnul era pantofar.»[1]

Dar după ce Cécile de Volanges apare episodic pe prim-plan, printr-o altă scrisoare este definit personajul antagonist, diabolica marchiză de Merteuil, care-şi comunică intenţiile vicontelui de Valmont. Primele elemente ale cîmpului strategic sînt definite pe această cale. Marchiza comentează şi ea acelaşi eveniment — intenţiile matrimoniale ale doamnei de Volanges — evident dintr-o altă perspectivă:

«Doamna de Volanges îşi mărită fata: e, deocamdată un secret pe care mi l-a încredinţat totuşi ieri. Şi pe cine crezi c-a ales drept ginere? Pe contele de Gercourt. Cine ar fi zis c-o să devin vara lui Gercourt? Sînt furioasă...

— Ei, tot nu ghiceşti? Uf, greu mai eşti de cap! I-ai iertat prin urmare aventura cu soţia intendentului?»[2]

Pentru a bara o dorinţă, răzbunătoarea marchiză este gata să treacă la fapte propunîndu-i vicontelui de

[1] C. de Laclos, *Legăturile primejdioase*, E.L.U., 1966, p. 32.
[2] *Op. cit.*, p. 31.

Scanned with CamScanner

Valmont s-o seducă pe Cécile. În acest scop marchiza face portretul fetei din unghiul ei de vedere, potrivit intereselor sale:

«Eroina acestui roman merită ostenelile dumitale: e cu adevărat frumoasă, nu are decît cincisprezece ani, un boboc de trandafir; e drept că este nemaipomenit de stîngace și nu știe să se poarte în lume. Dar voi bărbații nu vă temeți de asta; pe deasupra, o privire galeșă care promite multe.»[1]

Pe această cale portretul fetei este făcut de o altă sursă informațională, iar pe planul intenționalității prin primele două scrisori se definesc și primii termeni ai conflictului. Dar contele de Valmont este și el angajat într-o altă cursă de obstacole, tot atît de captivantă prin ineditul ei. În castelul mătușii sale se găsea virtuoasa președintă de Tourvel pe care își propune s-o seducă. Printr-un continuu transfer de impresii Laclos face primul portret al acestei doamne tot din unghiul de vedere al marchizei de Merteuil care carichează totul:

«Trăsături regulate, dacă vrei, dar nici o expresie, destul de bine făcută, dar fără grații, întotdeauna caraghios îmbrăcată, cu un maldăr de fulare pe piept și cu un corset pînă la bărbie».[2]

Tehnica oglinzilor paralele este folosită de Laclos cu o remarcabilă originalitate. Același personaj se răsfrînge într-o altă conștiință tulburată de senzualitate. De aceea portretul privirii rele care carichează este acoperit de portretul privirii senzuale a contelui, care denudează:

«Cînd se destinde într-o ținută neglijentă, atunci e cu adevărat răpitoare. Grație căldurilor copleșitoare pe care le îndurăm, o rochie de casă de pînză îmi îngăduie să-i văd talia rotundă și mlădioasă. O muselină doar îi acoperă sînii; și privirile mele aruncate pe furiș, dar totuși pătrunzătoare, le-au și prins formele pline de farmec.»[3]

În acest cîmp strategic care se lărgește mereu este introdus un nou personaj, cavalerul Danceny. De el se îndrăgostește Cécile de Volanges, și nu de cel pe care mama sa i-l hărăzise. Iubirea lor pură trebuie tăinuită,

[1] *Op. cit.*, p. 39.
[2] *Op. cit.*, p. 39.
[3] *Op. cit.*, p. 41—42.

Scanned with CamScanner

deşi nimic nu se poate ascunde sub privirile iscoditoare ale marchizei de Merteuil.

În felul acesta cele două personaje diabolice îşi definesc obiectivele. Pentru a devia un amor, marchiza trebuie să-l seducă pe Danceny şi izbuteşte. Pentru a-şi finaliza integral răzbunarea, vicontele trebuie s-o seducă şi el pe Cécile. Dar cum avea în faţă încă o staţie de tranzit, oferită de doamna de Tourvel, scrisorile îşi concentrează lumina lor de reflector asupra acestui episod. Şi cum virtutea se putea cuceri prin virtute, vicontele împrumută masca unui binefăcător. Actul său generos este comentat pentru prima dată de el însuşi astfel:

«În momentul acela, copleşit de binecuvîntările gălăgioase ale acestei familii, semănam leit cu un erou de dramă în scena deznodămîntului. Nu uita că în mulţimea aceea se afla mai cu seamă spionul meu credincios. Scopul meu era atins...»[1]

Ca şi în alte episoade, şi acum Laclos lasă să se reflecte acelaşi act, într-o altă oglindă. Martorul, care este destinatarul înfiorat de iubire, interpretează gestul cabotinului fără scrupule dintr-o perspectivă subiectivă, întreţinută de afecţiunea sa. Replica doamnei de Tourvel este dată doamnei de Valmont:

«Spuneţi-mi acum, respectabilă prietenă, dacă domnul de Valmont este în adevăr libertin cu desăvîrşire pierdut? Dacă nu-i decît atît şi se comportă în felul acesta, ce le mai rămîne oamenilor de bine? Cum adică? Oamenii răi pot să guste la fel cu cei buni, plăcerea sfîntă a binefacerii?»[2]

Epistolele demonstrează astfel că cei doi uneltitori sînt în ofensivă şi că abilitatea lor este gata să învingă nevinovăţia celorlalţi. Laclos scoate în relief o anumită proliferare a viciului prin viciu. Scrisorile nu au nimic moralizator, ele transmit cu răceală informaţii din diverse surse care duc la configurarea intrigii multilaterale. Din moment ce intriga este în totalitatea ei concepută ca un cîmp strategic, autorul pune în lumină şi primele victime. Doamna de Tourvel cea virtuoasă şi prudentă este sedusă, cavalerul de Danceny fusese

[1] *Op. cit.*, p. 69.
[2] *Op. cit.*, p. 71.

Scanned with CamScanner

și el cucerit de farmecul marchizei iar ingenua Cécile de Volanges are aceeași soartă.

Totuși cartea lui Laclos, realizată din perspectiva unui spirit libertin care denunță răul, nu se putea opri doar la această imagine a proliferării lui. Neînțelegerile dintre Valmont și marchiza de Merteuil duc la dezvăluirea uneltirilor lor. În felul acesta, dacă răul nu poate fi întru totul învins de bine, victimele sînt totuși disociate de vinovați, iar aceștia sînt pedepsiți ca în toate romanele sentimentale și moralizatoare din acea vreme. Vicontele de Valmont este ucis într-un duel de către cavalerul de Danceny, marchiza de Merteuil este supusă oprobriului public, și în urma unei boli rămîne desfigurată, iar doamna de Tourvel moare și ea de mîhnire. Evenimentul morții este comentat de doamna de Valmont într-o scrisoare către doamna de Rosemonde:

«Știu că ați aflat, scumpă și respectabilă doamnă, pierderea pe care ați suferit-o. Cunoaștem dragostea pe care o aveați față de domnul de Valmont și împărtășesc sincer durerea pe care o simțiți. Sînt cu adevărat mîhnită că vin să adaug noi regrete acelora pe care le aveți; dar vai, numai lacrimi vă mai rămîne să dați nenorocitei noastre prietene. A murit ieri la unsprezece seara. Printr-o fatalitate legată de moartea ei și care-și părea să rîdă de orice prudență omenească, acest scurt timp cît a supraviețuit domnului de Valmont i-a fost de ajuns ca să afle de moartea lui, și, cum ea însăși a spus, i-a fost de ajuns ca să afle povara nenorocirilor ei, să nu moară decît după ce acestea au întrecut măsura.»[1]

Dar într-o existență în care răul nu poate prolifera decît răul, Laclos se mulțumește cu finalul tragic al operei sale care are un fel de caracter avertizator. După trecerea prin infernul viciilor nu se mai poate schimba nimic. Cécile se călugărește și Danceny pleacă în Malta. Meritul fundamental al lui Laclos ni se pare acela de a fi izbutit, datorită structurii epistolare a *Legăturilor primejdioase*, să întrețină în permanență o multiplă perspectivă asupra acelorași evenimente. De aceea romanul său are pagini serafice și senzuale, scene de elevație pline de farmecul virtuții și momente de cădere în abjec-

[1] Laclos, *op. cit.*, p. 406.

Scanned with CamScanner

țiune, femei vezuviene și adolescente angelice, epistole de poezie a iubirii și altele de relatare a viciului.

Opera se constituie din această sumă de secvențe și perspective diverse care reprezintă imaginea autentică a unei epoci.

În vreme ce prin romanele lui Richardson s-a constituit proza epistolară sentimentală, lacrimogenă, prin *Legăturile primejdioase* ale lui Laclos s-a conturat proza epistolară cu implicații realiste.

Dacă L. Sterne este creatorul romanului umoristic cu nuanțe de duioșie, ironie și vagi inflexiuni sentimentale, iar Laclos reconstituie universul sentimental cu răceala unui spirit libertin, marchizul de Sade se îndreaptă spre umorul negru.

Detectînd răul cu o anumită voluptate frenetică, scriitorul, care și-a petrecut treizeci de ani prin închisorile Franței din cauza vieții lui scandaloase, este preocupat în mod obsedant de actele de patologie morală și sexuală, de sondarea stărilor orgiastice, opera sa fiind populată cu diverse tipuri de dezaxați, impulsionați în existență de forța demonică a distrugerii.

Marchizul de Sade face parte din galeria scriitorilor damnați de genul lui Fr. Villon sau J. Genêt. Interpretate literal, multe mărturisiri și opere ale sale pot duce la concluzii false. Profesiunile lui de credință au permis astfel relevarea unor ecouri iluministe. Sade este un gînditor materialist, dar, spiritul său libertin nu-l împinge spre crearea unei morale laice în genul lui P. Bayle sau Hélvétius, ci a unui hedonism nociv care nu mai permite nici o distincție între bine și rău. Sade a făcut de asemenea mărturisiri de atașament față de spiritul republican, declarîndu-se un adept al revoluției, dar toate acestea sînt produsul unor stări conjuncturale, corespondența sa demonstrînd un interes constant pentru spiritul parlamentar și monarhia luminată.

Mai dificilă rămîne uneori de detectat mistica răului care rezultă din operele sale. Dacă în unele dintre acestea, ca *120 de zile de sodomă*, preferința pentru sexualitate și anomaliile sexuale este frapantă, în *Dialog*

Scanned with CamScanner

între un preot și un muribund și *Justina*[1], limbajul filozofic, enunțurile aforistice ale personajelor, înfruntarea dintre bine și rău relatată cu o maximă detașare voalează apologia viciului.

Ca și J. Genêt în epoca noastră, marchizul de Sade este și el un propagator al valorilor inverse. Senzația de greață și de oroare rezultă din cele *120 de zile de sodomă*, unde scriitorul reconstituie, cu pasta groasă a umorului negru, un adevărat univers infernal.

Ultima versiune descoperită din *Nenorocirile virtuții*, publicată abia în 1930, este însă construită în altă manieră. De fapt, această parabolă despre bine și rău reprezintă o formă sensibil modificată a *Justinei*. Cele două surori, Justina și Julietta, devenită mai tîrziu contesă de Lorsange, abordează existența pe două căi absolut opuse. Una optează pentru virtute, iar cealaltă pentru o viață plină de plăceri. Dar în vreme ce Julietta traversează infernul, realizînd ascensiunea socială, Justina trece prin cele mai cumplite nenorociri. În cele din urmă, cînd este gata să fie salvată de sora cea vicioasă, Justina este lovită de trăznet. Lecția parabolei este evidentă. De altfel autorul precizează din primele pagini că exemplele de virtute nu pot ameliora spiritele corupte, iar credința aceasta se bazează pe un sofism.

Ca și alte opere ale lui Sade și povestirea despre *Nenorocirile virtuții* este populată cu călugări dezaxați, obsedați de orgii sexuale, cu femei corupte, excroci și asasini. Tabloul unei lumi degradate este zugrăvit însă cu penelul unui mare maestru.

Valoarea artistică a operelor lui Sade a fost relevată abia în epoca noastră de către J. Paulhan, P. Klossowski, M. Blanchot și G. Bataille.

Drumul parcurs de romanul european de la Richardson și Rousseau pînă la Sterne, Laclos și Sade ilustrează

---

[1] G. Lely precizează că romanul Justinei este realizat în trei versiuni, care trebuie considerate opere deosebite. Acestea sînt: *Nenorocirile virtuții* (1787), *Justina și nenorocirile virtuții* (1791), *Noua Justină și nenorocirile virtuții, urmată de istoria Juliettei, sora sa* (1797). Vezi Sade, *Les infortunes de la vertu*, Paris, Union Générale d'Editions, 1968, Introduction par Gilbert Lely, p. 15.

Scanned with CamScanner

distanța de la morala lacrimogenă la umorul incisiv, marcat în cele din urmă de ancorarea în amoralism. Spectrul romanului înregistrează însă și alte modalități de creație, care ilustrează încă o dată *epoca de aur* pe care o parcurge arta romanească în secolul luminilor.

Ficțiunea voiajului și a străinului în proza de moravuri din secolul al XVIII-lea. Fascinația spiritului filozofic

Un romancier contemporan preciza într-un eseu că orice operă în proză este concepută ca un voiaj printr-un anumit spațiu, personajele străbătînd un traseu pe parcursul căruia se produc anumite întîmplări.[1]

Deși această afirmație vizează în primul rînd problemele de structură ale romanului, în peisajul atît de eterogen al prozei din secolul al XVIII-lea întîlnim prezența constantă a unor motive și teme literare, polarizate în jurul ficțiunii voiajului și a străinului.

De la Montesquieu, Defoe și Swift pînă la Voltaire și Goethe, constatăm doar din cîteva exemple desprinse dintr-o recoltă literară vastă, cum intriga concepută ca traseu, într-un spațiu real sau imaginar, străbătut de un necunoscut care traversează diferite peripeții, reprezintă un excelent pretext pentru realizarea unei literaturi satirice.

Pornind de la multiplele raporturi posibile între: 1. eul receptor care parcurge o anumită realitate, 2. specificul realității oferite de traseul cu care acesta vine în contact și 3. intenționalitatea scriitorilor — putem distinge, prin reducție, trei tipuri fundamentale de opere care pot reprezenta trei structuri specifice.

1. Opere în care apare motivul voiajului imaginar într-un spațiu real. *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu sînt semnificative în acest sens.

[1] M. Butor, *Repertoire*, II, Ed. de Minuit, 1964, p. 44.

Scanned with CamScanner

2. Opere în care domină voiajul imaginar într-un spaţiu imaginar. Genul acesta poate fi ilustrat în primul rînd prin *Călătoriile lui Gulliver* de Swift.

3. Opere în care predomină voiajul real într-un spaţiu real, jurnalele de călătorie ale lui L. Sterne, Radişcev şi Golescu constituind exemple elocvente ale genului.

Specifică pentru aceste opere atît de diferite sub aspectul structurii compoziţionale şi a intenţionalităţii autorilor ni se pare a fi năzuinţa de îmbinare a impresiilor spontane despre moravuri, viaţa socială şi politică cu convingerile «autorului-reporter» care reconstituie un anumit climat de viaţă dintr-un unghi de vedere mai mult sau mai puţin personal.

Dacă în romanul secolului al XVIII-lea autorii păstrează o anumită aparenţă a impersonalităţii, de la care se abat doar unii dintre adepţii prozei sentimentale, în literatura voiajului imaginar sau real scriitorii optează pentru exprimarea unei atitudini care evită, pe cît posibil, echivocul. Întregul univers de viaţă reconstituit în aceste creaţii literare este apreciat din perspectiva unui anumit personaj, convertit într-un adevărat purtător de cuvînt al scriitorului.

Din acest punct de vedere proza din secolul luminilor care cultivă ficţiunea străinului şi a voiajului imaginar are, sub aspectul intenţionalităţii autorului, unele trăsături comune cu *romanul-auctorial*.

Apreciată din altă perspectivă, care ne îndrumează spre considerarea funcţiei gnoseologice a creaţiei artistice, literatura rezultată din motivul voiajului pune în lumină climaturi puţin cunoscute de viaţă, realizează sondaje în psihologia popoarelor, avînd în acelaşi timp o valoare instructivă şi educativă. Chiar şi un scriitor cum este Swift, a cărui operă scoate în relief o viziune pesimistă asupra omenirii, încărcată de incontestabile accente polemice, acordă o valoare deosebită funcţiei educative a operei sale. El consideră astfel că:

«ţinta călătorului trebuie să fie de a-i face pe oameni mai înţelepţi şi mai buni, de a le îmbogăţi mintea cu ajutorul pildelor rele şi bune, culese de el prin cele ţări».[1]

[1] Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 355.

Scanned with CamScanner

Modalităţile artistice utilizate de scriitori în acest gen de scrieri în proză sînt foarte variate, unele ajungînd să capete drept de cetăţenie în romanul din secolul al XVIII-lea.

Convertit într-un reporter real sau fictiv, autorul care relatează un voiaj real sau imaginar face apel atît la tehnica epistolară şi paginile de jurnal, cît şi la relatarea narativă obişnuită, de factură pur reportericească.

Scrisorile persane (1721) ale lui Montesquieu, considerate de istoricii literari drept punct de plecare pentru iluminismul francez, constituie prima operă care impune acest gen cu autoritate şi remarcabil succes public. Prozatorul care afirmase cu o anumită cochetărie că suferă de maladia de a face cărţi şi se ruşinează că le-a făcut, are feţe multiple. Învăţatul erudit, grav şi uscat din *Spiritul legilor*, se dezvăluie în *Scrisorile persane* ca un scriitor ironic, maliţios şi plin de vervă, portretist cu remarcabile daruri caricaturale şi excelent pamfletar politic.

Aparţinînd puternicei «noblese de robe» din acea vreme, magistratul din Bordeaux nu s-a angajat prin opera sa literară într-o luptă deschisă împotriva ordinii de stat.

În *Scrisorile persane* Montesquieu face apel la ficţiunea străinului. În acest sens, Rica şi Usbec realizează un voiaj imaginar într-un spaţiu real, care este Franţa sub Ludovic al XIV-lea. În felul acesta, scriitorul nu se angajează direct în emiterea unor puncte de vedere şi judecăţi de valoare, viziunea asupra societăţii franceze fiind oferită de cei doi străini, învestiţi cu concepţia social-politică a autorului.

Rica şi Usbec pot fi asemănaţi cu doi reporteri descinşi la Paris, care confruntă în permanenţă climatul de viaţă persan cu acela din Franţa. Tehnica aceasta a imaginilor paralele este rezolvată prin structura epistolară a operei. Scrisorile cu impresii despre Franţa, confruntate cu cele care relatează întîmplări din Persia, aduc astfel alternativ în faţa cititorului imaginea a două lumi specifice. Naraţiunea de factură epistolară pune pe această cale în circulaţie imaginea unui climat de viaţă puţin cunoscut. Montesquieu se situează în rîn-

Scanned with CamScanner

durile oamenilor de cultură care-i familiarizează pe europeni cu lumea orientală. Desigur că anticipările de această natură nu lipsesc.

Genovezul Giovanni Paolo de Marana scrisese întîi în italiană (1684) și apoi, în același an, în franceză, *Espion du Grand seigneur*, operă în care apare aceeași ficțiune a străinului oriental, descins în Franța lui Ludovic al XIV-lea. Preocuparea cărturarilor occidentali pentru Orient devine din ce în ce mai stăruitoare. Charles Cotolendi publică o carte de larg ecou, *Voiaj în Persia și în Indiile orientale* (1711), care va fi cunoscută mai tîrziu și de poetul român D. Bolintineanu. În acest context se situează și cărturarul român Milescu.

Așezat în această suită, Montesquieu nu apare ca un spirit înnoitor prin tehnica epistolară a operei sale, nici prin ficțiunea străinului, întîlnită și la alții. Nouă este însă viziunea sa generală despre societate, instituții, moravuri, forme de guvernare, configurată de pe platforma specifică a filozofiei luminilor.

Realizînd un anume gen de «voiaj gnoseologic», Rica și Usbec evită judecățile impersonale, neangajate. Cei doi persani sînt pentru Montesquieu adevărate camere de luat vederi care înregistrează moravuri și mentalități dintr-o perspectivă prestabilită de autor. Filozof al istoriei și sociolog al dreptului, scriitorul francez păstrează și în creația literară aceeași perspectivă filozofică, ilustrată însă prin alte mijloace specifice. Cu ajutorul narațiunii, autorul își exprimă convingerile despre monarhul absolut, papalitate, clasele dominante, viața culturală și morală pe care le-a formulat într-o manieră mai generală în eseurile sale filozofice. Citatul abstract, judecata sentențioasă sînt înlocuite în *Scrisorile persane* în cele mai multe cazuri, cu cronica malițioasă de moravuri, filozofia socială, portretul ilustrativ, detaliul pitoresc sau vag licențios.

De aceea, pe anumite coordonate, Montesquieu, moralistul grav care descinde din tradițiile inaugurate de La Bruyère, se întîlnește cu filozofii libertini din cultura franceză a epocii sale, ca și a veacului anterior. În voiajul lor, cei doi eroi al lui Montesquieu realizează o adevărată imagine a lumii ca spectacol. Aria de

Scanned with CamScanner

investigare este Europa și apoi cu precădere Franța. Viziunea caleidoscopică asupra epocii este realizată prin secvențe sugestive, narate de Usbec sau Rica.

Eroii din *Scrisorile persane* sînt învestiți de autor cu spiritul critic, specific epocii luminilor. Usbec observă cu mirare slăbiciunea imperiului otoman: «Trupul acesta bolnav», relatează el, «nu se susține printr-un regim dulce și blînd, ci prin remedii violente care îl sleiesc și-l rod fără încetare».[1]

Pe această cale, ficțiunea străinului îl ajută pe scriitor să pună în lumină tot ce este aberant, straniu, stupid, neconform cu spiritul raționalist al epocii. În virtutea acestei viziuni despre lume, papa este considerat «un idol vechi, tămîiat din obișnuință», iar regele Franței «cel mai puternic cap încoronat din Europa», puterea lui rezultînd din «vanitatea supușilor săi, mai inepuizabilă ca orice mină».[2]

În numele unei «libertăți negatoare», cum numește Jean Starobinski atitudinea critică a lui Montesquieu, acesta condamnă tirania înrobitoare, indiferent de ce natură ar fi, îi persiflează pe apărătorii unor instituții perimate și ridică măștile unei lumi deghizate. În numele acestei libertăți negatoare, Usbec consideră că: «parlamentul seamănă cu acele ruine ce sînt călcate în picioare, dar care îți aduc în minte ideea unui templu faimos prin vechea religie a popoarelor».[3]

Potrivit unei relații firești, pe care autorul o stabilește între instituții și climat, trecerea spre investigarea psihologiei popoarelor este făcută cu ușurință.

Raportînd instituțiile europene la cele persane, Rica notează malițios:

«Se plînge lumea în Persia că împărăția e condusă de două-trei femei, în Franța e și mai și. Aci femeile cîrmuiesc cu toatele și iau lucrurile nu numai cu ridicata, dar își împart și cu de-amănuntul toată autoritatea.»[4]

---

[1] Montesquieu, *Scrisori persane*, E.S.P.L.A., 1957, p. 56.
[2] *Op. cit.*, p. 64.
[3] *Op. cit.*, p. 194.
[4] *Op. cit.*, p. 223.

Scanned with CamScanner

De la aceste comparații, scriitorul ajunge la trăsăturile naționale ale popoarelor: orgoliul spaniolilor, oroarea de autoritate a englezilor, fanatismul mahomedanilor constituind alte pretexte de persiflare a unor defecte umane mai generale. Sceptic pînă la limitele unui negativism tragic, Montesquieu îl pune pe Rica să afirme la un moment dat: «Lumea... poate fi coruptă. Chiar și cerul».[1]

Dacă Rica reține adeseori imaginile de ansamblu, Usbec relevă particularul, profilul moral individual. Dar relatarea lui nu este directă. Usbec este un fel de catalizator care, prin prezența sa și prin aerul unui om care se miră, incită la judecăți de valoare.

Procedeul acesta al ridicării măștilor prin conversație este plin de umor. Profilurile demodate se aliniază într-o impresionantă galerie comică, întreținută de incongruența dintre aparență și realitate. Fermierul bogat și prost, predicatorul ipocrit, poetul bufon, bătrînul luptător mitoman, amantul de profesie compun fizionomia morală a acestui «Occident negru». O anumită gravitate a judecăților emise amintește rigorismul moral și spiritul satiric, prezent în opera lui La Bruyère. Dar judecățile severe sînt în permanență punctate de calambururi echivoce, ironii voalate, poante vag licențioase, această pigmentare a relatării narative sau dialogate prin aforisme apropiindu-l pe Montesquieu de libertini.

Scrisorile persane sînt colorate în permanență cu sentințe de natura acestora: «Cît e de nefericită o femeie cu o dorință atît de violentă cînd e lipsită de acel care singur i le poate îndeplini»[2] sau reflecția unui eunuc care îndrăznind să pună «mîna într-un loc de temut» arată că în el s-a stins «efectul pasiunii fără să stingă și cauza»[3].

În general sondarea psihologiei femeii și imaginile despre viața din haremul bîntuit de patimi constituie un nimerit pretext pentru cronica colorată de moravuri.

Aforismul traduce din nou o experiență aparent trăită, avînd ceva din formularea riguroasă a unui paragraf

[1] *Op. cit.*, p. 231.
[2] *Op. cit.*, p. 33.
[3] *Op. cit.*, p. 36.

Scanned with CamScanner

de manual de morală practică. Astfel, într-o lume în care Usbec constată că oamenii sînt foarte diferiți, Rica scrie:

«Pentru ca un bărbat să se poată plînge pe drept de necredința soției ar trebui să nu existe pe lume decît trei persoane; dar ar fi chit cînd ar exista patru»[1]

sau că:

«zece femei supuse stînjenesc mai puțin decît una nesupusă»[2].

Cînd citatul despre cronica de moravuri este fixat pe climatul european, devine maliții și insinuant. Rica notează:

«La popoarele Europei primul sfert de oră după căsătorie aplanează toate neajunsurile».[3]

Cînd referința este și mai precisă ironia incisivă a unui spirit aparent dezafectat sună astfel:

«Un soț care ar vrea ca soția lui să-i aparțină numai lui, ar fi privit ca un turburător al bucuriei publice, ca un nesocotit care ar vrea să se desfete din lumina soarelui, înlăturîndu-i pe ceilalți oameni».[4]

De aici pînă la calamburul echivoc, trecerea se face cu ușurință. Detaliul folosit ca pretext este aproape întotdeauna inofensiv, de aceea poate genera rîsul relaxator. Învestit cu cunoștințe despre teoria climatului, Rica scrie:

«Nu mă mir că Venus la anumite popoare are sînii atîrnînd pînă la coapse».[5]

Dar Montesquieu nu evită nici calamburul pur care generează rîsul prin echivocul cu trimiteri gratuite:

«dacă triunghiurile și-ar face un zeu, acesta ar avea desigur trei laturi».[6]

---

[1] *Op. cit.*, p. 89.
[2] *Op. cit.*, p. 89.
[3] *Op. cit.*, p. 122.
[4] *Op. cit.*, p. 122.
[5] *Op. cit.*, p. 136.
[6] *Op. cit.*, p. 130.

Scanned with CamScanner

Multilateral, itinerariul gnoseologic realizat de Montesquieu deplasează fenomenele care anunță simptomele unei societăți aberante, intrate în criză în sfera unui univers romanesc, localizat în Ispahan. Cartea se încheie cu revolta Roxanei din Serai, deci cu dezagregarea unei lumi pe plan erotic, dar revolta sclavei care înfruntă din iubire moartea are semnificații mult mai largi.

Scrisorile persane constituie astfel un prim catehism de largă rezonanță pentru iluminismul francez. Sfera de influență a operei este mult mai largă, editorii cerînd diferiților autori mereu alte scrisori persane.

Ecoul operei lui Montesquieu este imediat, avînd o apreciabilă durată. Eruditul episcop Chesarie din Rîmnic îl menționează în prefața Mineiului din ianuarie, tipărit în 1779, Iacov Stamati și Scarlat Sturdza îl citează și ei într-un proiect de reformă a învățămîntului, iar Iordache Golescu traduce *Scrisorile persane* în limba greacă. De la simple citate de referință și traduceri se ajunge la influența profundă pe care ideile scriitorului francez au exercitat-o asupra operei lui Ion Budai-Deleanu. Discuțiile despre formele de guvernămînt și teoria climatului din *Țiganiada* sînt abordate în spiritul autorului *Scrisorilor persane*, ideile acestuia găsind și mai tîrziu o largă sferă de receptare, oferită de generația de scriitori de la 1848, care nu este străină de influența iluministă.

Dacă în *Scrisorile persane* am scos în evidență prezența voiajului imaginar într-un spațiu real, în *Robinson Crusoe* (1719) Daniel Defoe pleacă de la pretextul unui voiaj real în insula pustie Juan Fernandez pentru a converti în cele din urmă aventura exemplară a eroului său într-un voiaj fictiv realizat într-o lume necunoscută.

Într-o zi din anul 1718 scriitorul englez a citit în *Croaziera din jurul lumii* o relatare uluitoare a căpitanului Rogers, care începea astfel:

«În această dimineață la ora șapte, am ajuns pe insula Juan Fernandez. Barca noastră a adus o dată cu o enormă cantitate de creveți un om îmbrăcat în piei de capră, care avea un aer mai sălbatic ca primii proprietari de aici».[1]

[1] Apud L. Thoorens, *Panorama des littératures*, vol. 4, Marabout Université, 1967, p. 205.

Scanned with CamScanner

Omul care devenit un celebru erou de roman era marinarul scoțian Alexander Selkirk, debarcat pentru acte de indisciplină, doar cu cîteva ustensile, pe o insulă pustie, unde a trăit patru ani.

Relatările legendare vorbesc de o anumită întîlnire între acest marinar și Daniel Defoe care și-ar fi notat cu grijă impresiile comunicate de acesta. Informația aceasta este considerată de istoricii literari neverosimilă. Defoe a cunoscut doar relatarea semnalată, care, conjugată cu experiența călătoriilor sale și informațiile desprinse din anumite cărți de voiaj, au dus la realizarea unei capodopere scrisă în zece luni. Este adevărat că Defoe face parte din categoria scriitorilor care plecau în realizarea operelor literare de la anumite întîmplări cotidiene pe care le studiau cu minuțiozitate. Dar pe marginea unor asemenea evenimente reale scriitorul englez recreează o realitate mult mai complexă.

De aceea de la abandonarea unui marinar pe o insulă pustie, scriitorul ajunge la realizarea unui roman parabolic cu vădite intenții pedagogice.

Prin urmare, dacă în *Scrisorile persane* Montesquieu era preocupat de destinul unei societăți în criză, văzută în ansamblul său, în *Robinson Crusoe* Daniel Defoe explorează destinul individului în fața unui eveniment-limită. Din aceste considerente, în primul rînd, opera scriitorului englez se deosebește în mod fundamental de anumite povestiri aventuroase de călătorie din acea vreme, care într-un anume fel, reeditau într-un alt context vechile aventuri cavalerești. De la *Don Quijote* al lui Cervantes pînă la *Moby Dick* de Melville, pretextul voiajului imaginar sau real a putut genera cele mai diverse opere. Istoria literară universală a reținut faptul că în 1708 olandezul Hendrik Smeet a publicat la Amsterdam *Descrierea puternicului imperiu a lui Krinke Kesmes*, ca și apariția în 1714 a operei lui Marivaux, *Efectele surprinzătoare*. În felul acesta se poate constata că literatura generată de aventurile marinarilor prin ținuturi mai mult sau mai puțin misterioase exista cu mult mai înainte de relatarea senzațională despre Alexander Selkirk. Dacă anticipările lui *Robinson Crusoe*

Scanned with CamScanner

nu au depăşit locurile comune, Daniel Defoe a realizat, în schimb, o capodoperă a genului.

Robinson, eroul său exemplar, este un tînăr englez obişnuit, ridicat prin comportarea sa la rangul de simbol al conduitei umane în faţa unei situaţii excepţionale. Intenţiile educative ale scriitorului duc astfel la o anumită stilizare a eroului, ca şi a mediului său ambiant. De aceea voiajul fictiv al unui englez obişnuit, ca şi naufragiul care-l aruncă într-o arie geografică reală, situată între Venezuela şi Antilele Mici, constituie doar pretextul punerii în relief a unui destin exemplar.

Dar acest roman al destinului individului nu este limitat doar la existenţa sa plină de peripeţii petrecută douăzeci şi opt de ani, două luni şi nouăspreceze zile pe o insulă pustie. Daniel Defoe îşi construieşte eroul prin prisma unei întregi biografii exemplare. Sub forma unei istorisiri la persoana întîi, punctată de unele pagini de jurnal, eroul îşi reconstituie viaţa din anul 1632, cînd s-a născut la Jack, pînă în 1705, cînd are loc întoarcerea sa definitivă în Anglia. Aşadar, în pofida unor invertiri cronologice fireşti de evenimente, acest *roman-histoire* are o structură biografică. Anticipările marii aventuri petrecute pe insula pustie, ca şi urmările ei fac parte din lanţul unor explicaţii cauzale. Nonconformismul copilului Robinson şi pasiunea sa pentru necunoscut constituie premisele confruntării cu situaţia-limită, iar conduita sa pe insulă şi victoria finală reprezintă apoteoza facultăţilor spirituale ale omului care fac din el un stăpîn al universului. Toate aceste trăsături capătă o anumită pregnanţă cînd avem în vedere raporturile create între cele trei personaje fundamentale ale operei, care sînt: *Robinson*, *Insula* şi *sălbaticul Vineri*.

Azvîrlit pe o insulă pustie cu o pipă, puţin tutun, cîteva pistoale şi puşti aduse de pe corabia naufragiată, Robinson intră într-un alt ritm de viaţă, mult mai lent decît cel specific lumii civilizate. Timpul său existenţial nu mai poate fi marcat de datele calendaristice obişnuite, ci doar de anumite evenimente care refac traiectul unei civilizaţii prin contribuţia unui om a cărui «memorie culturală» nu este vidată de experienţa anterioară. De aceea, de la realizarea primei

Scanned with CamScanner

lopeți de lemn și construirea roabei, a primului adăpost, a primei bărci, pînă la domesticirea caprelor și cultivarea orezului, Robinson înfăptuiește acte de civilizație în neantul reprezentat de insula pustie. Dacă Robinson este omul civilizat transpus într-un climat advers și sălbatic, Vineri, sluga acestuia, simbolizează metamorfoza insului primitiv în contact cu civilizația.

Narațiunea rece a scriitorului, încărcată cîteodată de amănunte și digresiuni inutile, pune în lumină un anumit triunghi existențial, simbolic, reprezentat de *Robinson*, *Insulă* și *Vineri*. Toate celelalte personaje și evenimente constituie detalii de fundal.

Acest triunghi existențial realizează coordonatele unei utopii pozitive, cu puternică coloratură optimistă.

Intenționalitatea romanului parabolic apare în toată amploarea. Prin conduita lui Robinson autorul face apologia tenacității, a energiei creatoare și a inteligenței ființei umane, mereu aptă să lupte și să înfrîngă forțele naturii adverse.

Rînd pe rînd istoricii și criticii literari au văzut în Robinson Crusoe, romanul unei energii naționale, întruchiparea filozofiei practice a unui meschin om de afaceri, orgoliul spiritului dominator al unui mare popor în faza sa de expansiune colonială.

Fără să putem nega că unele detalii caracterologice de această natură nu ar intra în componentele spirituale ale eroului lui Defoe, considerăm că destinul său exemplar însumează și anumite permanențe umane. Acestea conferă, după părerea noastră, liniile directoare ale utopiei optimiste. Apologia forțelor creatoare ale omului, făcută de Defoe în roman, se întîlnește în același veac cu elogiul entuziast al lui Herder, prezent în studiile sale de filozofie a istoriei.

Scriitor prodigios, care își începe cariera literară tîrziu, dar scrie într-un timp relativ scurt sute de romane, Daniel Defoe devine însă celebru și popular printr-o singură carte: *Robinson Crusoe*. Prima traducere în limba franceză s-a făcut în 1720, iar în germană în 1721, etapă după care a urmat seria traducerilor în cele mai multe limbi europene.

Scanned with CamScanner

Ecoul romanului lui Defoe a fost imens, și, de la actul de admirație față de scriitorul englez pînă la realizarea unor robinsonade mai vechi sau mai noi, influența acestuia pe continent a înregistrat cele mai diverse forme de manifestare.

Entuziasmat de lecția pe care Defoe o dă cititorului privitor la cultul muncii și al vieții în natură, J.-J. Rousseau vede în această operă un bun mijloc de educare a lui Emil, recomandînd-o înaintea scrierilor lui Aristotel.

Robinsonada plină de peripeții îi captivează în același timp pe unii autori de romane sentimentale ca abatele Prévost și Bernardin de Saint-Pierre.

De la laitmotivul voiajului imaginar într-un spațiu real, întîlnit la Montesquieu și la Daniel Defoe, irlandezul J. Swift (1667—1745) va face trecerea spre explorarea unui univers imaginar prin excelență.

Swift începe să scrie *Călătoriile lui Gulliver* în 1720, iar prietenul său, poetul Pope, le dă în 1726 unui editor care le publică în cursul aceluiași an fără semnătura scriitorului, așa cum vor apărea și alte scrieri ale sale.

Prin toate atributele fundamentale ale personalității sale, ca și prin raporturile cu societatea vremii, Swift este «un tînăr furios» al secolului al XVIII-lea. Spre sfîrșitul vieții, în acei ani de solitudine amară petrecuți în Irlanda, el face o afirmație care ni se pare a fi un adevărat testament lăsat posterității:

«Voi muri aici, într-o turbată mînie, ca un șoarece otrăvit în gaura lui».

Swift nu este un meliorist ca Defoe, nici un sceptic rafinat și cabotin ca Voltaire. Reverendul Swift nu crede în preceptele evanghelice care arătau că Dumnezeu l-a așezat pe pămînt pe om ca să domnească.

Într-o epocă a utopiilor optimiste scriitorul irlandez creează prin pesimismul său sumbru o adevărată cezură în gîndirea epocii. Autorul *Călătoriilor lui Gulliver* a privit întreaga viață din jurul său cu mînie. El smulge ființei umane orice privilegiu de stăpîn al universului cu care îl învestesc antropologia filozofică și creația literară a secolului al XVIII-lea.

Scanned with CamScanner

Pamfletar de mare virulență satirică așa cum apare în *Scriscrile unui pînzar* (1724) și *Modesta propunere pentru a-i împiedica pe copiii săracilor de a deveni o povară părinților* (1729), adept al unei literaturi parabolice de genul celei realizate în *Povestea butoiului* (1704) și *Bătălia cărților* (1697), Swift devine un scriitor unic în epocă prin *Călătoriile lui Gulliver*. Concepute ca o operă parabolică, aventurile lui Gulliver au în permanență un anumit subtext, încărcat de o complexă semnificație simbolică. De aceea lectura lor poate fi amuzantă pentru copiii captivați de suita exterioară a peripețiilor, în vreme ce lectura descifratoare de sensuri pune în lumină o viziune tragică a condiției umane.

Multiplu, actul de lectură al *Călătoriilor* devine posibil în primul rînd datorită structurii parabolice a operei. Beneficiind de sensuri eterogene, literatura parabolică este cultivată atît de Lessing și Defoe, cît și de Swift și Voltaire. Cercetînd estetica parabolei și a fabulei, Lessing și Hegel, mai tîrziu, au subliniat prezența celor două planuri care susțin structura specifică a acesteia. Există astfel în cadrul literaturii parabolice un plan real și un plan fictiv. De la început ni se pare demn de reținut faptul că planul fictiv prezent în opera literară este doar un substitut al planului real pe care planul artistic îl presupune întotdeauna.

Evident că distanța dintre planul real și planul fictiv variază de la o operă la alta și de la un scriitor la altul, ceea ce face ca să nu se poată recunoaște întotdeauna cu ușurință imaginea planului real de cel imaginar. Faptul acesta poate fi, desigur, ilustrat cu ușurință prin *Călătoriile lui Gulliver*. Dacă prima stație de tranzit a uriașului în țara piticilor permite detectarea facilă a unor realități istorice engleze, transpuse în planul imaginar, țara cailor și cea a uriașilor sînt convertite în simboluri ale condiției umane, istoricitatea unor fenomene ale epocii fiind aproape întru totul anulată. Totuși construcția operei care incifrează un univers imaginar prin analogie presupune în mod firesc o lectură asemănătoare.

Scanned with CamScanner

Referindu-se la specificul universului imaginar Sartre preciza:

«Actul imaginar, așa după cum vom vedea, este un act magic. Este un act de incantație, destinat să facă să apară obiectul la care ne gîndim, lucrul pe care îl dorim în așa manieră încît să putem pune stăpînire pe el. Există întotdeauna în acest act ceva imperios și infantil, un refuz de a ține cont de distanță și dificultate.»[1]

Așa după cum remarca Sartre în observațiile sale despre actul imaginar, «irealizarea realității» se produce uneori concomitent cu «irealizarea personajului».

Ca și în proza lui Kafka sau în farsele tragice ale lui Eugen Ionescu, și în *Călătoriile lui Gulliver* saltul din realitatea cotidiană în lumea imaginarului se face printr-o lentă «irealizare a realității».

Narațiunea lui Swift începe în maniera obișnuită a romanelor cu aventuri marinărești. După un naufragiu, tînărul chirurg Lemuel Gulliver descoperă Lilliputul, țara piticilor de cincisprezece sau șaisprezece centimetri. Dar în țara aceasta, unde englezul părea un uriaș înțelept și localnicii erau ridicați în palmă pentru a discuta cu ei, pasiunile lor se arătau tot atît de devorante ca și pe alte meridiane ale globului. Semnificațiile satirice ale alegoriei sînt scoase astfel în relief pe calea obișnuită a analogiilor posibile și referințele la Anglia sînt descifrate cu ușurință. Antagonismele dintre cele două partide, dictate de criteriul tocurilor mai înalte sau mai mici de la pantofi sau de opțiunea pentru un capăt sau altul în care trebuie ciocnite ouăle, rapacitatea regelui, venalitatea miniștrilor preocupați de intrigi reprezintă detalii care constituie cronica de moravuri a unei lumi fabuloase cu dedesubturi istorice ușor voalate.

Umorul și ironia constituie calea prin care Swift se distanțează de această lume, în care descifrăm imaginea caricată a Angliei din acea vreme.

Din regatul lilliputanilor, Gulliver ancorează, după un alt naufragiu, în Brobdingnag, țara ființelor de cincisprezece metri, unde uriașul din lumea piticilor pare el însuși un pigmeu.

[1] J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Idées, 1966, p. 239.

Scanned with CamScanner

Prezentă în scrierile filozofice și științifice ale epocii, viziunea relativizantă a realității este asociată de scriitor cu motivul literar foarte cunoscut al lumii răsturnate. O dată cu acesta detaliile grotești care pun condiția umană sub semnul întrebării încep să fie din ce în ce mai frecvente.

Referindu-se la modalitățile de realizare a grotescului în creația literară, cunoscutul cercetător german Wolfgang Kayser scoate în evidență cîteva dintre acestea: distrugerea proporțiilor firești ale universului, amestecul dintre regnuri și imaginea oamenilor ca simple mecanisme alienate în existență[1].

Lumea uriașilor imaginată de Swift ilustrează și ea cîteva dintre aceste trăsături caracteristice. Estomparea detaliilor istorice referitoare la Anglia accentuează preocuparea pentru condiția umană în general. Raportul dintre Gulliver și uriași este conceput din perspectiva acestei lumi răsturnate, în care proporțiile firești sînt anulate. Astfel, un copil de un an din țara uriașilor îl tratează pe Gulliver ca pe o jucărie, înghițindu-i cu ușurință capul. O maimuță îl ține în palmă și-l hrănește cu fărîmituri din măsele, iar unul dintre stăpînii săi îl plimbă prin tîrguri, arătîndu-l curioșilor ca pe o făptură meschină. Distrugerea proporțiilor firești în acest univers grotesc face ca viziunea relativizantă a speciei umane să apară foarte limpede:

«Printr-un capriciu al sorții s-ar putea foarte bine ca lilliputanii să dea peste oameni tot atît de mici în raport cu ei pe cît erau ei față de mine. Și cine știe dacă în vreun colț îndepărtat de lume pe care nici noi încă nu l-am descoperit, n-or fi trăind, poate, făpturi și mai uriașe decît acest neam de uriași.»[2]

Cele două stații de tranzit din voiajul lui Gulliver constituie două viziuni existențiale în care perspectiva antropocentrică este mereu prezentă, în pofida dimensiunilor diferite ale ființei umane. Dar imaginea omului ca măsură a universului este pusă sub semnul unei interogații și mai dramatice în a treia stație existențială,

[1] W. Kayser, *Das groteske Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1957, p. 193—203.

[2] J. Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, E.P.L., 1967, p. 92.

Scanned with CamScanner

Laputa, patria savanților nebuni. De la detaliul grotesc și criteriul relativizant se face saltul spre universul absurd.

Diminuarea sau amplificarea trăsăturilor și a faptelor, procedee utilizate de scriitor în relatarea voiajului lui Gulliver în țara piticilor și a uriașilor, lasă în Laputa locul unui simplu act de dilatare excesivă care convertește totul într-o caricatură ce vizează știința și viața politică a epocii.

Scriitorul plin de mînie realizează pagini unice de umor grotesc pe care le vom reîntîlni după secole de cultură, pe alte coordonate, în opera lui J. Joyce, ca și în *Tablete din Țara de Kuty* a lui T. Arghezi. Furnicarul uman, minuscul sau copleșitor prin dimensiuni, este înlocuit de scriitor prin profiluri caricaturale. Pe ecranul unui univers absurd se conturează imaginea unor savanți demenți care încearcă să scoată raze de soare din castraveți, hrană din excremente și praf de pușcă din gheață.

Lumea ca nonsens apare astfel prin această proiectare a învățaților nebuni în sfera unei utopii negative. Dar ea este tot atît de puternic reliefată și cînd raportul dintre planul real și planul fictiv nu este atît de sensibil distanțat. Regele despot din Laputa și școala plăsmuitorilor politici constituie alte detalii ale acestei stații existențiale, ale căror aderențe la realitatea istorică rămîn evidente.

Atitudinea scriitorului față de epocă, țară și condiția umană este comunicată prin maliție, ironie, umor negru și sarcasm violent. Claviatura aceasta bogată de mijloace de expresie ce comunică o anumită atitudine existențială este realizată în permanență printr-un anumit *suspens*. Dacă în țara piticilor și a uriașilor se poate vorbi doar de un *suspens* al realității imediate, iar în Laputa de *suspensul* rațiunii, în Houyhnhnms, țara cailor înțelepți și buni, se adaugă *suspensul* total al afecțiunii. Imaginea violentă a lumii răsturnate nu mai subliniază doar precaritatea condiției umane, ea pune în evidență însuși procesul de aneantizare a omului.

Ultima stație a traiectului existențial realizat de Gulliver este *Călătoria în țara cailor*. În această epocă a utopiilor literare, cînd Voltaire schițează imaginea

Scanned with CamScanner

idilică din *Eldorado*, Montesquieu concepe «insula troglodiţilor» iar mai tîrziu, Goethe «provincia pedagogică», Swift construieşte şi el o lume utopică, aparent luminoasă. Dar în acest univers cu proporţiile răsturnate, păstrătorii marilor valori morale, care nu au în vocabularul lor cuvîntul minciună, şi au ridicat la rangul unui superlativ de existenţă dragostea, prietenia şi bunăvoinţa, nu mai sînt oamenii, ci caii. Pe această cale Swift, mizantropul, îl expropriază pe om de orice atribute majore. Meschini, răi, pătimaşi, oamenii-iahoi sînt nişte făpturi degradate şi neameliorabile. Cele mai violente mijloace ale caricaturii sînt puse de scriitor la contribuţie pentru realizarea portretului iahoilor:

«Nu pot zugrăvi scîrba şi uimirea ce m-au cuprins 'cînd am băgat de seamă că acest animal hidos avea o înfăţişare întru totul asemenea oamenilor. Este adevărat că obrazul îi era teşit şi lătăreţ, nasul turtit, buzele groase şi gura mare, dar trăsăturile acestea se întîlnesc în mod obişnuit la toate popoarele înapoiate, căci sălbaticii îşi lasă copiii să se tîrîie cu faţa prin ţărînă sau să îşi turtească nasul de umărul mamei, cînd aceasta îl duce în circă. Picioarele din faţă ale iahoiului nu se deosebeau de mîinile mele decît prin lungimea ghearelor, asprimea şi culoarea cafenie a palmelor, precum şi părul de pe dosul palmelor.»[1]

Deplasarea finalităţii pozitive de la om spre alte făpturi din acest univers imaginar cu proporţii răsturnate pune în lumină atît intenţiile satirice ale scriitorului, cît şi pesimismul unui creator care nu se mai poate concilia cu lumea. De aceea, în ţara în care caii reprezintă întruchiparea marilor virtuţi, iar iahoii sînt neameliorabili, aceştia sînt sortiţi de scriitor castrării spre a se împiedica proliferarea răului.

Nimeni pînă la Swift nu a rostit o judecată atît de gravă asupra condiţiei umane. Confruntînd fiinţa umană cu o perspectivă fără speranţă prozatorul englez aduce în istoria utopiilor literare o viziune unică.

Opera lui Swift a impus o nouă concepţie despre lume şi un nou stil literar nu numai în cultura engleză, ci şi în alte ţări europene. În pofida caracterului lor straniu şi a unicităţii lor, *Călătoriile lui Gulliver* nu rămîn fără ecou în cultură. Mandeville va fi şi el tentat de acelaşi

[1] *Op. cit.*, p. 272.

Scanned with CamScanner

univers imaginar, Holberg publică în 1741 *Călătoria subterană a lui Niels Klim*, iar Voltaire se va sluji de același pretext al voiajului pentru a reconstitui un alt univers imaginar absurd în diverse opere ale sale.

Voltaire și ficțiunea voiajului într-un univers absurd

În ansamblul prozei care folosește motivul voiajului ca pretext literar, opera lui Voltaire deține un loc deosebit. Format în admirația clasicilor din secolul al XVII-lea, supraevaluat de către contemporanii săi ca poet[1], autorul lui *Candid* a fost receptat de posteritate ca un remarcabil prozator.

Impregnate de un spirit filozofic foarte personal și uneori contradictoriu, scrierile sale în proză sînt în primul rînd modalități literare de propagare a unor idei. De aceea, în mod firesc motivul voiajului într-un spațiu real sau imaginar va fi folosit în acest scop, Voltaire este tipul scriitorului care construiește realități literare în scopul unei anumite demonstrații. Așa se explică de ce voiajul experimental al personajelor sale traversează anumite zone destinate să ilustreze și ele un anumit patrimoniu de idei. Cu toate acestea povestirile filozofice ale lui Voltaire nu au caracterul unor romane-eseu, așa cum se întîmplă adeseori în proza contemporană. Structura lor este prin excelență narativă. Anumite personaje exemplificatoare sînt puse în situații specifice, urmînd ca din această confruntare dintre individ și eveniment să rezulte ideea pe care scriitorul dorește să o pună în lumină. Preocupat de căile de abordare a existenței de către ființa umană, Voltaire explorează raportul dintre individ și societate din cele mai variate puncte de vedere. Relația aceasta este de obicei convertită de autor într-o anumită confruntare dintre individ și evenimentul-destin, capabil să sugereze un anumit traiect existențial.

[1] G. Brandes, *Voltaire und sein Jahrhundert*, Erich Reiss Verlag, Berlin, f.d., p. 19.

Scanned with CamScanner

De aceea povestirile filozofice ale scriitorului francez nu conţin descrieri de natură sau sondaje psihologice notabile. Puţinele episoade erotico-sentimentale au şi ele aproape întotdeauna o finalitate exterioară lor. Referindu-se la specificul universului epic creat de Voltaire, Erich Auerbach afirmă:

«aşa-zisa realitate empirică pe care o construieşte Voltaire nu corespunde de loc experienţei, ea a fost confecţionată în mod artificial în scop polemic...»[1]

Auerbach consideră astfel că «simplificarea antitetică» şi «anecdotizarea problemei»[2] constituie procedee specifice prin care Voltaire construieşte conflictul, personajele şi naraţiunea din operele sale.

În această manieră este realizată cea mai veche povestire filozofică a lui Voltaire, *Micromegas*. Publicată în 1752, opera aceasta de mai mici dimensiuni a fost scrisă la Cirey în 1739, titlul său iniţial fiind *Voiajul baronului de Gangan*. În această perioadă scriitorul francez citea scrierile filozofice ale lui Wolff şi operele ştiinţifice ale lui Newton. Între 1736—1737 a avut loc o expediţie în Laponia la care a participat Maupertuis şi aluziile scriitorului la acest fapt sînt evidente.

Micromegas este de fapt o scriere cu caracter parabolic. Scriitorul care afirmase că iubeşte «fabulele filozofice, se amuză cu acelea ale copiilor şi urăşte pe acelea ale impostorilor», realizează o adevărată operă cu cheie. Aluziile la Fontenelle, Derham şi Maupertuis sînt doar uşor voalate. Dar povestirea lui Voltaire nu-şi epuizează finalitatea doar în intenţia de a amuza pe unii din invitaţii doamnei Châtelet sau de a ironiza pe contemporani. Desprinsă într-un anume fel din genul de voiaj imaginar, realizat de Swift, opera lui Voltaire are o semnificaţie de altă natură.

Ambiguă uneori, parabola lui Voltaire pare a sluji la dărîmarea unei viziuni antropocentriste exagerate. Cei doi savanţi de dimensiuni uriaşe, Micromegas, locuitorul din Sirius şi confratele său din Saturn, atunci cînd

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, Bucureşti, E.L.U., 1967, p. 449.
[2] *Op. cit.*, p. 448.

Scanned with CamScanner

descind pe «grămăjoara noastră de noroi» se comportă față de această lume pitică ca și «un muzician italian cînd vine în Franța <și> rîde de muzica lui Lulli».[1]

Dar aceasta nu este totul. Relativizarea timpului și a spațiului se definește prin însuși dialogul dintre cei doi savanți uriași, diferențiați totuși ca dimensiuni.

În fața acestor coloși care realizează și ei un voiaj gnoseologic, oamenii de pe planeta noastră sînt niște pitici meschini. Corabia savanților care venea din nord le intra cu multă ușurință în buzunare, așa cum putea fi nimicită pe apele întinse printr-un hohot de rîs.

Povestirea lui Voltaire nu se limitează însă doar la această subminare a viziunii antropocentrice prin relativizarea timpului și a spațiului. Într-o eră de dezvoltare a scientismului parabola face elogiul științelor pozitive ale căror rezultate întrunesc consensul cercetătorilor, în vreme ce speculațiile metafizice nu fac decît să multiplice întrebările fără răspuns. Parabola lui Voltaire nu expropriază omul ca ființă gînditoare de atributele lui majore, așa cum a făcut Swift, dar îl îndrumează spre cunoașterea concretă care impune și revizuirea poziției sale în univers.

Dar opera care avea să demonstreze bogatele resurse de prozator ale lui Voltaire este *Zadig sau destinul*, poveste orientală, intitulată la început *Memnon*, publicată pentru prima dată în 1747 la Amsterdam.

Caracterul autobiografic mascat al acestei opere nu se poate reduce doar la asemănarea între unele evenimente trăite de scriitor și eroul său Zadig. Autobiografia se insinuează mult mai profund în autoironizarea optimismului facil la care aderase în tinerețe, cînd, la fel ca și alții, Voltaire credea și el în răsplata virtuții și în triumful binelui. Dar anumite evenimente nefaste pentru scriitor au demonstrat că lumea noastră nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile iar iluzionismul etic, profesat de Leibniz și Wolff, aparține filozofiei unor visători.

Raportul dintre individ și existență este privit în *Zadig* din această perspectivă, iar sistematizarea realității într-o suită de evenimente aberante se produce în acest scop.

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, E.P.L.A., 1959, p. 271.

Scanned with CamScanner

Dar în pofida acestor intenţii şi a bogatelor implicaţii autobiografice, *Zadig* nu este o naraţiune de confesiune, scrisă la persoana întîi. Scriitorul omniscient notează evenimentele, aducîndu-şi mereu eroul în faţa unei alte situaţii-limită. Pe această cale, Zadig este în permanenţă confruntat cu evenimentul-destin, întotdeauna imprevizibil şi mereu mai puternic decît el. Relaţia dintre acţiunile înţeleptului Zadig şi consecinţele lor este întotdeauna aberantă, prin acest procedeu Voltaire lăsînd să se insinueze în conştiinţa cititorilor caracterul absurd al alcătuirii lumii în care îi este dat omului să trăiască. Itinerariul existenţei lui Zadig se compune astfel dintr-un voiaj experimental printr-un univers absurd.

Voltaire întreţine sentimentul absurdului, pe de o parte, prin opoziţia dintre individ şi climatul social ambiant, pe de altă parte, prin distrugerea raportului cauzal firesc între fapte şi consecinţele lor, ca şi între valoarea autentică şi miturile cotidiene false. Voltaire creează astfel un roman al individului în care lumea ca spectacol absurd reprezintă decorul de fundal. Zadig, înţeleptul bogat şi fericit, este desprins de scriitor din climatul calm de existenţă la care se credea îndreptăţit, şi introdus într-un vast coridor experimental de suferinţe.

Voltaire urmăreşte raportul absurd dintre Zadig şi lume pe plan erotic şi social, zona de convergenţă a acestor două planuri cu care este confruntat înţeleptul din Babilon reprezentînd însuşi destinul. În acest sens trebuie să precizăm că eroul lui Voltaire nu are niciodată posibilitatea opţiunii pentru o anumită alternativă, atunci cînd se găseşte în faţa unei situaţii decisive, fiindcă nu el alege peripeţiile pe care le suportă, ci acestea îl aleg pe el. Schimbarea mediului de viaţă este în cele mai multe cazuri determinată de evenimentele exterioare lui Zadig.

Voltaire îl introduce pe eroul său în plasa unor întîmplări în care domneşte o adevărată logică a nonsensului. Cînd capricioasa Misuf este bătută cumplit de amantul ei şi ea imploră ajutorul lui Zadig, acesta îl ucide pe colericul egiptean riscînd robia dar şi blestemele femeii rămasă singură.

Logica nonsensului îşi găseşte astfel o largă sferă de aplicare în acest univers absurd. Ruperea lanţului cauzal

Scanned with CamScanner

firesc dintre fapte şi consecinţe şi în viaţa domestică, face din Zadig multă vreme, un adevărat exilat în existenţă. De aceea, rezumînd un anume itinerar biografic, Zadig se va întreba, ca şi altă dată Voltaire, care este rostul binelui într-un univers răsturnat:

«O virtute, la ce mi-ai slujit? Două femei m-au înşelat în chip nemernic. O a treia, care nu e vinovată şi care este mai frumoasă ca celelalte, are să moară. Tot binele pe care l-am făcut a fost pentru mine întotdeauna un izvor de necazuri, şi m-am ridicat pe culmile măririi numai ca să cad pe urmă în cel mai groaznic abis al nenorocirii.»[1]

După ce face filozofia eşecului individual Zadig, exilatul în existenţă, se întreabă:

«Dar unde să mă duc? În Egipt voi fi rob; în Arabia ars; în Babilon spînzurat.»[2]

Caracterul aberant al intenţiilor generoase din viaţa sentimentală nu se modifică nici în raportul mai general dintre Zadig şi mediul social ambiant.

Detaliile alese de Voltaire pentru a marca un anumit traiect existenţial printr-un univers absurd sînt de natură variată, ele constituind, şi prin caracterul lor eterogen, referinţe la aspectele multiple ale epocii.

Satira voltairiană capătă astfel aspectul unui act de persiflare realizat cu mare fineţe. Evenimentul tragic, desfăşurat într-un univers absurd îşi pierde dimensiunile originare. El poate deveni comic, grotesc, sau pur şi simplu există ca o peripeţie care-şi pierde culoarea specifică într-o asemenea lume răsturnată. De aceea confruntarea permanentă a lui Zadig cu moartea nu este de fapt o sursă de tragism, ci doar o demonstraţie despre o lume haotică fără coloană axială. Demonstraţia aceasta este realizată de Voltaire printr-o excesivă aglomerare de evenimente. Fiecare detaliu este destinat de scriitor să pună în lumină faptul că în opoziţia dintre individ şi sistem şansele de izbîndă ale individului sînt foarte reduse. La curtea regelui din Babilon, Zadig este aspru pedepsit pentru că a negat existenţa grifonului, deci a

[1] Voltaire, *Opere alese*, E.S.P.L.A., vol. II, 1958, p. 212.
[2] *Op. cit.*, p. 234.

Scanned with CamScanner

unui animal legendar, interzis de Zoroastru să fie mîncat. Salvat, eroul ajunge din nou în faţa unui eveniment catastrofic din cauza unui curtean invidios care, prezentînd doar o frîntură dintr-o poezie de elogiere a monarhului, îl denunţă pe înţeleptul nevinovat pentru versurile antimonarhice. Evadarea din această plasă absurdă este de scurtă durată. La Bassora, Zadig este ameninţat să fie condamnat la moarte fiindcă încercase să le convingă pe femeile fanatice să nu se mai arunce pe rug în urma morţii soţilor. La graniţa dintre Siria şi Arabia este jefuit de un tîlhar, iar în insula Serendib pare a fi unicul om cinstit.

Dar din confruntarea cu lumea în care domină logica nonsensului Zadig nu iese înfrînt. Răbdător printr-un fel de univers labirintic, eroul lui Voltaire nu-şi abandonează superlativul existenţei, găsind mereu calea de ieşire din impas. Privit dintr-o anumită perspectivă, voiajul său experimental are un caracter circular. Nevoit să plece de la curte, adus în nenumărate rînduri în faţa morţii, el se salvează prin înţelepciune şi abilitate, ajungînd în cele din urmă rege alături de frumoasa Astarté, stăpîn al unei lumi în care pune să facă ordine pe un tîlhar celebru, cunoscut în peregrinările lui.

Expediţia lui Zadig după fericire se realizează. Opera aceasta a lui Voltaire se încheie în maniera unei utopii optimiste. Într-o lume în care doar incidentul este absurd, nu şi condiţia umană, Voltaire îi lasă mereu eroului său o punte de salvare, *happy-end*-ul povestirii lui filozofice nefiind, se pare, lipsit de anumite intenţii parodice.

Itinerariul lui Zadig demonstrează doar una din căile posibile de abordare a existenţei. Într-o lume minată de vicii, în care universul este conceput de scriitor ca o junglă, un om generos şi înţelept încearcă să guverneze prin mijloacele raţiunii.

Antiiluzionismul prozei voltairiene capătă însă cea mai elocventă întruchipare în *Candid* (1759).

Obiectivul fundamental al operei şi maniera de construcţie rămîn, în mare măsură, aceleaşi, ca şi în *Zadig*.

Breşa iluzionismului profesat de Leibniz şi Wolff este realizată însă de scriitor cu mijloace şi mai virulente decît în *Zadig*. Pentru a demonstra că lumea noastră

Scanned with CamScanner

nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile și că întregul cadru ce ni-l oferă nu este în așa fel orînduit încît să poată duce la fericire, Voltaire construiește un univers epic artificial, simplificarea rațională a faptelor permițîndu-i să pună în lumină absența unei ordini interioare. Lumea din *Candid* este concepută ca un haos în care hazardul poate deturna oricînd o existență calmă de la traiectoria ei obișnuită.

Teza scriitorului capătă o demonstrație narativă. Fundalul istoric este, de fapt, lipsit de semnificație. Voltaire sistematizează lumea, evenimentele și personajele în funcție de ideea pe care își propune să o propage. Așa se explică de ce, la fel ca în teatrul absurd, personajele nu au psihologie, ele sînt entități imuabile care suportă o existență opusă științei lor inițiale despre misterele vieții. Pangloss, filozoful optimist, va fi pus de scriitor să traverseze cele mai cumplite peripeții. Candid, ucenicul său, cunoaște și el viața, treptat, ca un spectacol aberant, iar Cunigunda, fiica baronului Thunder-tentronckh, este un fel de material experimental și superlativ fals de existență. Ea este doar aceea care întreține anumite iluzii ale lui Candid pînă cînd timpul cu cruzimea lui neiertătoare le va destrăma fără milă.

Narațiunea menită să evolueze în acest univers bîntuit doar de evenimente catastrofice nu are nici în acest caz un caracter tragic. Viziunea antitragică asupra întîmplărilor catastrofice este realizată de Voltaire în maniera lui Swift, prin *suspensul* afecțiunii. La aceasta se adaugă tehnica rememorativă-rezumativă a unor evenimente tragice consumate, care realizează un anumit efect de distanțare.

Pe de altă parte, într-un asemenea univers catastrofic nu există evenimente de contrast, cititorul ajungînd, datorită simetriei peripețiilor, ingenios calculate de autor, să le perceapă la modul comic.

După ce este alungat de la curtea baronului Thunder-tentronckh, pentru că îndrăznise să-i ceară fiica în căsătorie, Candid intră pe banda rulantă a unor peripeții aberante din plasa cărora nu se mai poate sustrage niciodată. Înșelat de niște escroci, vîndut ca soldat în armata bulgară, bătut, Candid, intelectualul naiv și optimist,

Scanned with CamScanner

își reîntîlnește dascălul lăsat la curtea baronului, în Olanda. Înfățișarea acestuia constituie unul din primele acte de contestare a optimismului său iremediabil. Plin de bube, cu nasul ros și gura strîmbă, cu ochii stinși de sifilis, Pangloss suportă consecințele lecțiilor erotice pe care le dăduse unei slujnice de la curte. Dar Pangloss rememorează totul cu o anumită dezafectare, relatarea unui întreg lanț de nenorociri în care a fost și el integrat, căpătînd astfel o turnură comică:

«O, scumpul meu Candid! O știi pe Paquette, servitoarea aceea drăguță a slăvitei noastre baroane; m-am înfruptat în brațele ei din plăcerile raiului care au stîrnit însă această boală a iadului care, după cum vezi, mă roade; Paquette o avea și poate a și murit de boala asta. O căpătase în dar de la un călugăr cordilier foarte învățat care ajunsese să-i afle originea; el o luase de la o contesă bătrînă, care o căpătase de la un căpitan de cavalerie, care o prinsese de la o marchiză, care o primise de la un paj, care o căpătase de la un iezuit, care, pe cînd era novice, o luase de-a dreptul de la unul din tovarășii lui Cristofor Columb.»[1]

Reacția aburdă în lanț pe care o creează Voltaire nu este gratuită. Boala aceasta, pe care optimistul Pangloss o consideră un stimulent al civilizației, este în așa manieră înfățișată încît detaliile eterogene pe care le însumează lanțul absurd sugerează circulația permanentă a răului și proliferarea lui într-o lume pe care Leibniz o considera cea mai bună dintre toate lumile posibile.

Confruntarea lui Candid cu răul continuă. Dezvăluirea spectrului unei societăți viciate, în care, cum spunea anabaptistul olandez, oamenii «s-au făcut lupi», este realizată tot de către Pangloss. Întrebat ce s-a întîmplat cu Cunigunda și cei de la castel, filozoful optimist relatează evenimente catastrofice, devenite antitragice prin *suspensul* de afecțiune:

«Au spintecat-o niște soldați bulgari după ce au siluit-o cît au putut; domnul baron a vrut s-o apere și atunci i-au crăpat capul; pe doamna baroană au tăiat-o în bucăți; elevul meu, săracul, a pățit ce-a pățit și soră-sa; iar din castel n-a mai rămas piatră peste piatră, nici un șopron, nici o oaie, nici o rață, nici un copac».[2]

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, E.S.P.L.A., 1958, p 308.
[2] *Op. cit.*, p. 307.

Scanned with CamScanner

Întreaga naraţiune din *Candid* este astfel construită încît rostogolirea de evenimente absurde îşi păstrează în permanenţă acest caracter trepidant. Personajele fiind doar elemente de suport ale unei concepţii filozofice, se supun unor peripeţii absurde, ca şi unor catastrofe ale naturii. Totuşi convingerea noastră este că Voltaire nu disprețuiește «factorii istorici şi spirituali»[1], aşa cum remarcă E. Auerbach, referinţele de această natură fiind mereu evidente în operă. Scriitorul francez demonstrează însă neputinţa fiinţei umane, indiferent de structura sa spirituală, de a se sustrage unui traiect existenţial aberant pe care a fost angajat împotriva voinţei sale.

Personajele lui Voltaire sînt, cum va spune Heidegger, mult mai tîrziu, nişte fiinţe aruncate în existenţă, predate acesteia. În acest context, Candid şi Pangloss, care reprezintă alianţa ideologică optimistă în faţa existenţei, îşi vor continua cursa cu obstacole pînă la eşecul final. Prima staţie catastrofală cu care sînt confruntaţi cei doi optimişti, ca şi lucidul şi generosul anabaptist Jacob, este Portugalia. Dar înainte de a ajunge aici are loc un naufragiu, anabaptistul se îneacă şi cei doi, abia salvaţi de la moarte, cad pe mîinile Inchiziţiei. Pangloss este condamnat la moarte prin spînzurătoare, iar Candid bătut cumplit cu vergi. În această lume în care totul este posibil, o motivaţie logică nu există.

De aceea, un alt reviriment care să schimbe din nou cursul lucrurilor este oricînd cu putinţă.

Astfel, la Lisabona, Candid este găsit de oamenii Cunigundei care-l duc în casa acesteia. Întîlnirea este emoţionantă şi Cunigunda îi povesteşte iubitului ei, din altă perspectivă, aceleaşi întîmplări relatate şi de Pangloss. Episodul este vag licenţios, fiind construit cu mijloace întîlnite şi în *Decameronul*. Dar şi în acest caz rememorarea evenimentelor, cu o vădită deplasare a accentului pe detaliile erotice, anulează caracterul tragic:

«Eram în pat şi dormeam dusă cînd a binevoit cerul să trimită pe bulgari în castelul nostru cel frumos din Thunder-ten-

[1] *Mimesis*, p. 451.

Scanned with CamScanner

tronckh; au omorît pe tata şi pe frate-meu, şi pe mama au tăiat-o în bucăţi. Un bulgar voinic, înalt cît o prăjină, văzînd că leşinasem la ceea ce se întîmplase sub ochii mei, începu să mă siluiască; asta m-a făcut să-mi vin în fire, am ţipat, m-am zbătut, l-am muşcat, l-am zgîriat, şi voiam să-i scot ochii zdrahonului aceluia de bulgar; de unde să-mi închipui eu că tot ce se întîmpla acum în castelul tatii era ceva obişnuit în asemenea împrejurări? Mojicul m-a lovit cu cuţitul în partea stîngă, am şi acuma semnul.

— Vai! aş vrea să-l văd şi eu, spuse naivul Candid.

— Ai să-l vezi, spuse Cunigunda; să-ţi spun mai întîi ce-a mai fost.»[1]

Momentul acesta este în aşa manieră construit încît rostul lui este de a pigmenta naraţiunea cu detalii care să sugereze echivocul. Dar pe alt plan, în această lume a aparentelor certitudini, anumite evenimente, percepute din anumite unghiuri de cunoaştere, se pot relativiza pînă la dizolvarea lor totală. Pangloss, de pildă, era convins că Cunigunda era moartă, dar ea trăia la Lisabona, fiind întreţinută de un bogat bancher evreu care deţinea şi rolul marelui inchizitor. Surprins de acesta, Candid îl ucide, devenind un gen de asasin involuntar.

De acum înainte naivul erou al lui Voltaire este tipul omului cu o conştiinţă încărcată. Evadarea spre alte lumi se impune pentru a se sustrage neiertătoarei justiţii. Noua staţie de tranzit a acestui lung voiaj experimental este Buenos Aires, unde Candid se înrolează căpitan în armata iezuiţilor. Dar, urmărit de portughezi pentru crimă, este nevoit să plece în Paraguay, unde îl descoperă pe fratele Cunigundei deţinînd o dublă funcţie, de preot iezuit şi colonel.

O nouă relativizare de evenimente iese astfel la iveală printr-un alt ins care nu este mort, dar pe care moartea îl pîndeşte, fiindcă atunci cînd Candid îi cere mîna sorei lui, acesta se înfurie şi naivul optimist Candid ucide pentru a doua oară în mod involuntar.

Mereu culpabil pentru întîmplări pe care nu le-a dorit, eroul lui Voltaire fuge în ţara sălbaticilor oreioni, mîncători de oameni. Dar, cînd află că iezuiţii l-au persecutat pe Candid, oreionii îl iartă.

Ca şi în alte povestiri ale sale Voltaire introduce şi aici detalii care subliniază spiritul său anticlerical.

---

[1] *Op. cit.*, p. 316—317.

Scanned with CamScanner

După această continuă confruntare cu hazardul generator de nenorocire, Candid este transportat de Voltaire într-o nouă stație existențială care are într-adevăr atributele celei mai bune lumi dintre toate lumile posibile. Deci după ce Swift crease acea viziune sumbră asupra existenței, în *Călătoriile lui Gulliver*, Voltaire construiește în fascinantul episod despre Eldorado una dintre cele mai frumoase utopii pozitive care s-au scris în secolul al XVIII-lea.

Utopia lui Voltaire întrunește cîteva din idealurile proclamate de gînditorii epocii. Raporturile interindividuale, cît și acelea dintre individ și stat nu sînt supuse nici unei norme de constrîngere.

Într-o țară în care nu există monede, teologi și judecători, în care aurul este la îndemîna oricui, fără a fi folositor, fiindcă oamenii nu au gustul acumulării de avere și nu sînt invidioși, lumea trăiește în tihnă și fericire.

Dar în această lume Candid vine cu idei preconcepute și cu o memorie afectivă pe care este imprimată Cunigunda. De aceea el nu poate cunoaște calmul existenței din Eldorado.

Iubirea unei femei care trebuie răscumpărată și banii necesari în acest sens îl determină pe Candid să strîngă aur acolo unde nimeni nu face aceasta și să-și trimită sluga s-o aducă pe Cunigunda la Veneția.

Astfel se încheie expediția în Eldorado și începe iarăși cursa cu obstacole prin vechiul univers aberant. În acest univers degradat episodul despre carnavalul de la Veneția și cei șapte regi detronați ni se pare încărcat de complexe simboluri. Aci se confruntă și eșecurile unora dintre eroii voltairieni care se apropie de încremenirea finală. Dar în acest univers absurd, care prin natura lui reprezintă o lume a metamorfozei tuturor posibilităților, vechile certitudini ale eroului sînt iarăși răsturnate.

Surpriza declanșează mereu mutații de situații, funcția ei permanentă fiind concepută de Voltaire ca o modalitate de negare a unui univers stabil, simetric și rațional.

Confruntarea lui Candid la Istanbul cu morții care nu sînt morți și cu dispăruții veșnic regăsiți face parte

Scanned with CamScanner

din suita elementelor parodice, destinate să mineze ideea existenţei unei armonii prestabilite. Pe această cale Voltaire face ca cea mai mare parte a lumii de odinioară din castelul baronului Thunderten-tronkch să se întîlnească după trecerea printr-un imens purgatoriu de suferinţe. Pangloss cel condamnat de Inchiziţie la spînzurătoare izbutise să se salveze, fratele Cunigundei, sclav pe o galeră, este răscumpărat, filozoful pesimist Martin este şi el aici, slujitoarea Paquette îşi continuă profesia de vînzătoare de plăceri, fiind însă tot mai puţin solicitată, şi Cunigunda este şi ea eliberată din robie.

Finalul operei uneşte oamenii porniţi pe traiecte existenţiale diferite. Într-un asemenea univers absurd itinerariul existenţial pare a fi construit la modul circular.

În această staţie finală a existenţei, cînd toţi aceşti «infraeroi» răspîndiţi pe diferite meridiane ale globului se unesc, o anumită amărăciune paralizantă pare să-i invadeze. Eroziunea timpului şi permanenta confruntare cu evenimentele catastrofice creează un fel de blazare în faţa proliferării continue a suferinţei. Cunigunda este urîtă, rea şi bătrînă, slujitoarea ei invalidă; fratele ei la fel de orgolios ca şi altădată, Paquette, în mizerie, iar Candid ezită încă între optimism şi pesimism, deşi spectacolul absurd al răului i-a minat toate speranţele. Opinia sentenţioasă a lui Martin despre omul destinat «convulsiilor neliniştii» şi «letargiei plictiselii» pare să triumfe. Însuşi Pangloss realizează un raţionament final care în intenţia lui Voltaire pare a fi menit să demonstreze că istoria este o suită de acte tragice absurde:

«Eglon, regele moabiţilor, a fost asasinat de Iehud; Absalom a fost spînzurat de chică şi străpuns de trei săgeţi; regele Nadab, fiul lui Ieroboam, a fost ucis de Baeşa; regele Ela de Zimri, Ahazia de Jehu, Atalia de Iehoiada; regii Ioachim, Iehoiachim, Sedechia au fost robi».[1]

Dacă logica istoriei este aberantă, demonstrează indirect Voltaire, atunci ce-i mai rămîne individului de ales? Singura opţiune posibilă, demonstrează scriitorul, este pentru muncă. Aceasta trebuie acceptată ca o resem-

[1] *Op. cit.*, p. 399.

Scanned with CamScanner

nare sisifică, ca o unică soluţie de ieşire din absurd fără eforturi raţionale. Să muncim fără să gîndim, îi sfătuieşte Martin pe toţi cei copleşiţi de dificultatea suportării unei existenţe angoasante.

Cartea se încheie în aparenţă cu o lecţie de activism. Dar ea nu este rezultatul unei viziuni optimiste despre lume, ci un gen de parodie a cărţilor cu *happy-end*. Într-un univers absurd munca este ca un fel de drog deconectant care face viaţa suportabilă. De aceea opera se încheie cu această replică antiiluzionistă, repetată de Candid, ca o mărturisire de credinţă.

Proza lui Voltaire exprimă pe un alt plan şi într-o altă manieră decît cea întîlnită la Swift, raportul absurd între individ şi existenţă. Într-un univers enigmatic, a cărui lege fundamentală este hazardul, fiinţa umană se angajează mereu pe o pistă greşită. Damnat să trăiască sub imperiul hazardului, omul voltairian devine simbolul unei lumi care şi-a pierdut coloana axială. Într-o epocă a raţionalismului exacerbat, parabolele voltairiene sînt o expresie a crizei inteligenţei raţionale care nu se poate concilia cu mediul ambiant. Faptul acesta a generat, în plin secol al luminilor, un val de scepticism antiiluzionist, care se va converti mult mai tîrziu într-o filozofie a absurdului, specifică pentru deceniile de mijloc ale secolului al XX-lea.

Este astfel încă o dată straniu faptul că într-o epocă de perimare a literaturii voltairiene spiritul său se întîlneşte cu anumite coordonate ale gîndirii contemporane.

Voiajul real într-un spaţiu real sau dezvoltarea literaturii de călătorii sub influenţa iluminismului. Pătrunderea spiritului sentimental în însemnările de călătorie şi deschiderea spre preromantism

Dacă ficţiunea străinului a stat la baza voiajului imaginar într-un spaţiu real sau a voiajului imaginar într-un spaţiu imaginar, jurnalele de călătorie din seco-

Scanned with CamScanner

lul al XVIII-lea pun în lumină contactul direct al scriitorilor cu realităţile pe care le reconstituie prin operele lor.

Efloreseenţa însemnărilor de drum din epoca luminilor a fost anticipată de un străvechi interes pentru călătoriile în ţinuturi îndepărtate, considerate ca un mijloc de informare, de schimb de idei şi de cunoaştere a unor climaturi noi de viaţă. De la Erasmus şi Descartes pînă la Montesquieu, L. Sterne, Radişcev, Goethe, Golescu şi I. Codru-Drăguşanu, însemnările de drum au devenit, înainte de consacrarea lor prin romantism, un capitol complex şi plin de semnificaţii etice, filozofice şi estetice al întregii literaturi universale.

Teoria climatului, care intră în patrimoniul de idei al filozofiei luminilor, constituie o descoperire cu ample consecinţe teoretice şi practice a secolului al XVIII-lea. Ea nu este însă străină de numeroasele voiajuri ale intelectualilor iluminişti pe care dorinţa de cunoaştere sau nevoia exilului i-a mînat spre ţări necunoscute.

De aceea, alături de operele de pură ficţiune în care descifrăm un peisaj real cu un climat caracteristic de moravuri, valori şi idei, în secolul luminilor s-a cristalizat o autentică literatură de călătorii care anticipează acea masivă preocupare pentru însemnările de drum pe care o acreditează romantismul.

Bineînţeles că jurnalele de călătorie din secolul al XVIII-lea, ca şi alte scrieri în proză din această epocă, nu stau toate sub zodia aceluiaşi patrimoniu de idei. De la *Voiajul sentimental în Franţa şi Italia* a lui Laurence Sterne, *Călătoria de la Petersburg la Moscova* a lui Radişcev, *Călătoriile în Italia* de Goethe pînă la *Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu şi *Peregrinul transilvan* de I. Codru-Drăguşanu, asistăm la realizarea unor opere diverse, care pleacă adeseori de la concepte teoretice diferite.

Conceptele filozofiei social-politice iluministe sînt evidente în însemnările de drum scrise de Radişcev, Golescu şi Drăguşanu, în vreme ce jurnalul lui Sterne contribuie la configurarea sentimentalismului în proza europeană, iar acela al lui Goethe este un elocvent docu-

Scanned with CamScanner

ment al convertirii lui la neoumanism, care mai păstrează unele reacţii sentimentale, specifice poetului «sturmist».

Scriitorul care aduce cel mai pronunţat filon iluminist de factură revoluţionară în opera sa rămîne Radişcev. Format la universitatea din Leipzig în anii de triumf şi largă răspîndire a gîndirii iluministe, prozatorul rus a citit cu mult interes operele lui Montesquieu, D'Holbach, Helvétius, Voltaire şi Mably. Realităţile ruse de odinioară, pe de o parte, convingerile sale social-politice, întărite de gîndirea iluministă, pe de altă parte, au făcut din Radişcev un îndrăzneţ apologet al luptei pentru progres şi libertate, conceptul rousseauist de suveranitate a poporului transformîndu-se într-un adevărat elogiu al revoluţiei.

De aceea *Călătoria de la Petersburg la Moscova* (1790) apare ca o profundă şi patetică mărturie a unei conştiinţe torturate de nedreptăţi şi în acelaşi timp ca o pledoarie deschisă pentru revoluţie. Considerată ca o nocivă «otravă franţuzească», opera lui Radişcev a fost arsă din ordinul Ecaterinei a II-a, care, în acelaşi timp, avea o vastă corespondenţă cu filozofii iluminişti francezi.

Jurnalul de călătorie al lui Radişcev nu este nici o operă cu implicaţii autobiografice, nici un pretext de divertisment sau etalare a unui eu melancolic şi însingurat. El are o funcţionalitate socială precisă, iar unele versuri folosite ca motto în această cronică a unor realităţi tragice sînt de natură să pună în lumină o nouă viziune depre rolul omului de litere:

«Vrei să ştii cine sînt, ce sînt, unde merg?
Sînt ceea ce am fost şi am să fiu toată viaţa
Nici animal, nici pom, nici rob, ci om!
Am deschis calea spre meleaguri unde nu era nici urmă
De oameni îndrăzneţi în proză şi versuri,
Pentru adevărul meu sînt temut de inimile slabe.»

Privind funcţia artei dintr-o asemenea perspectivă, scriitorul devine un reporter revoltat de spectacolul oferit de o realitate tragică. Nedreptatea este în permanenţă interpretată din perspectiva unui gînditor iluminist, ecourile lui Rousseau şi Mably fiind evidente:

«Legea este aceeaşi pentru toţi. Dar dacă toţi au pus hotar libertăţii lor şi norme faptelor lor, au ieşit însă egali din pîntecele

Scanned with CamScanner

mamei în nețărmurita libertate a naturii, deci egali trebuie să rămînă și în libertatea îngrădită a vieții sociale.»[1]

Din această perspectivă, Radișcev relatează situații dramatice, reconstituie fizionomii morale, denunță acte despotice, critică instituțiile perimate. Uneori reconstituirea unor situații este aparent pur descriptivă. Dar în asemenea cazuri acumularea de detalii este de așa manieră încît însăși relatarea narativă transmite durerea unui spirit revoltat:

«Domnul X i-a obligat pe țărani, cu neveste și copii să muncească pentru el în fiecare zi, cît e anul de mare. Și pentru ca să nu moară de foame le dădea tain o anumită cîtime de pîine. Cei fără familie nu căpătau tain, ci, după pilda lacedemonienilor ospătau laolaltă, la curtea boierească, unde pentru ca, Doamne ferește, să nu-și obosească stomacul, mîncau zeamă goală în zilele de dulce, și pîine cu cvas în zilele de post.»[2]

Dacă o relatare relativ asemănătoare poate fi întîlnită și la Montesquieu, dacă Sterne rămîne și el mereu sensibil în fața dramelor umane, Radișcev se indignează profund, expresia acestei stări de spirit căpătînd o deosebită virulență, în vreme ce justificarea conceptuală trimite la principiile îndrăgite de iluminiști.

«O, barbarule! Nu ești vrednic să porți numele de cetățean. Ce folos e pentru țară că se face cu cîteva baniță mai multă pîine pe an dacă acei cărora li se datorește acest belșug sînt socotiți la fel cu boul care trage brazda.»[3]

Realizat din această perspectivă, jurnalul lui Radișcev marchează radicalizarea iluminismului în anumite țări unde climatul social-istoric local impune o intensificare a spiritului revoluționar. Antimonarhic în general, antidespotic, jurnalul prozatorului rus demonstrează pe alt plan anumite implicații specifice pe care literatura iluministă le poate căpăta de la o țară la alta.

Prin anumite date fundamentale pe care le scoate în evidență, *Călătoria de la Petersburg la Moscova* reprezintă în ansamblul literaturii de acest gen o anticipare a *Însem-*

[1] A. N. Radișcev, *Călătorie de la Petersburg la Moscova*, ed. a II-a, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 123.
[2] *Op. cit.*, p. 135.
[3] *Op. cit.*, p. 136.

Scanned with CamScanner

nării călătoriei mele (1826) scrisă de un alt aristocrat luminat, Dinicu Golescu.

Pentru logofătul care săvîrşise şi el *«luări neprivălnicite»* de la norodul *«care nu-şi are nici hrana de toate zilele»*, călătoria prin Europa a însemnat revelarea unui mod superior de existenţă, de unde traumatismul pe care l-a produs asupra conştiinţei sale contactul cu alte climaturi sociale. Hrănit cu cultura grecească, boierul care migălise pînă la bătrîneţe asupra unor traduceri cu un caracter moralizator, ajunge la convingerea că scrisul are o funcţionalitate socială mult mai înaltă, decît simpla năzuinţă de a se instrui şi a moraliza:

«Dar cum puteam ochi avînd, să nu văz, văzînd să nu iau aminte, luînd aminte să nu asemăn, asemănînd să nu judec binele şi să nu pohtesc a-l face arătat compatrioţilor mei?»[1]

Jurnalul de călătorie al lui Golescu pune în lumină structura intelectuală a unui scriitor care, în pofida caftanului său oriental, ce stîrnea curiozitatea străinilor, demonstra o largă receptivitate faţă de nou şi o acută revoltă faţă de starea de înapoiere în care erau ţinuţi ţăranii din patria sa.

Din «ailvagenul» cu care călătorea, Golescu scruta cu atenţie faptele de civilizaţie întîlnite în ţările străbătute, era preocupat de instituţiile de cultură, de arta plastică din marile muzee vizitate în Italia, Austria, Elveţia. Reacţiile estetice ale scriitorului ce se luptă din răsputeri cu dificultăţile unei limbi în care nu găsea termeni pentru aspectele pe care voia să le comunice sînt pline de poezie şi pitoresc. Farmecul vieţii citadine din ţările vizitate este transmis în primul rînd prin elemente de ordin dimensional. Aproape toate oraşele pe care le-a văzut i se par «mari şi frumoase». Atras de ceea ce este monumental, Golescu este impresionat de statuile, pieţele şi bisericile masive. Pictura nu-l lasă nici ea indiferent. Dar faţă de frumuseţea «cadrelor», scriitorul român are o reacţie plină de sensibilitate deosebit de naivă. Unele tablouri îl fac să «lăcrimeze» altele «smintesc ochii» prin

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1952, p. 20.

splendoarea lor, iar elogiul suprem al portretelor rezultă din similitudine, cele mai bune dintre acestea părînd vii.

Dar fizionomia intelectuală specifică a lui Dinicu Golescu se definește prin atitudinea sa față de sistemele de guvernare și conceptul de egalitate. Spre deosebire de Radișcev care era un iluminist revoluționar, Golescu reprezintă aripa de dreapta a acestui curent care s-a configurat mai ales în mediul aristocratic din sud-estul Europei. *Însemnare a călătoriei mele* scoate în relief profilul specific al unui intelectual meliorist ale cărui argumente în exprimarea unui ideal de existență sînt desprinse în bună parte din gîndirea iluministă. Adversar al «tiranicești puteri», Golescu militează pentru egalitate, pornind evident de la conceptul de «lege a firii». Ca și Mably și Radișcev, scriitorul român demonstrează și el:

«Acest pămînt este o maică care-și iubește pe toți fiii... dar pe nici unul nu poftește să fie sărac, ... nici că voiește vreunul să fie împilat cu necazuri».[1]

Format într-un climat intelectual de familie, unde ajunseseră scrierile enciclopediștilor francezi, fie direct, fie prin intermediul culturii grecești, Dinicu Golescu vehiculează și el un principiu de proveniență rousseauistă, privitor la distribuția bunurilor:

«În oricare parte de loc va fi bogăție numai la cîteva persoane numărate, acel loc este hotărît sărac ... și că atunci este bogăția statornică, cînd toți deobște sînt fericiți».[2]

Cartea lui Golescu se înscrie pe acea coordonată complexă a literaturii iluministe melioriste, care crede în realizarea progresului social prin cultură. Partizan al iluminismului reformist, autorul acestui patetic jurnal de călătorie reprezintă prin concepția sa despre artă și societate un prim stadiu de configurare tardivă a literaturii luminilor în cultura română.

Dar jurnalul românesc de călătorie care avea să confrunte opiniile unui iluminist ajuns la o concepție revoluționară cu climatul atît de divers al țărilor occidentale a fost realizat de ardeleanul Ion Codru-Drăgușanu. În

[1] *Op. cit.*, p. 99.
[2] *Op. cit.*, p. 138.

Scanned with CamScanner

Peregrinul transilvan, fiul lui Adam Codru Plăieşu, citează rînd pe rînd pe «divinul Virgiliu, J.-J. Rousseau, omul naturii şi al adevărului, Voltaire, luceafărul timpurilor moderne», ca şi pe Byron, «neimitabilul poet al sentimentului».

Viziunea contextului social din ţara noastră, ca şi din alte ţări pe care le-a vizitat, este realizată din perspectiva unui scriitor cu formaţie iluministă care a aderat la principii revoluţionare, ca şi Radişcev în Rusia ţaristă. Dar în vreme ce scriitorul rus rămîne în permanenţă un spirit grav şi revoltat, I. Codru-Drăguşanu ne comunică prin opera sa o mare complexitate de sentimente care evoluează de la moralizarea incisivă şi patosul retoric pînă la sarcasmul violent, vibraţia lirică rezultînd din rememorarea unor evenimente autobiografice. Relatarea se face la persoana întîi, ca în romanul francez contemporan, implicîndu-l pe povestitorul care comunică detalii autobiografice.

«Aţipii, în fine. Tată, mamă, consîngeni, consoţi, unul cîte unul, fantaşme plăcute, mi se prezentau ca viziuni. Şi Chirica, Chirica, ea-i însoţea pe toţi. O, Chirica! dulce şi blîndă imagine ideală şi totuşi reală, tu nu puteai lipsi şi nu te voi uita! Încă de tînăr, încă fraged, studiul, lectura şi meditaţiunea în singurătate-mi fu delectaţiunea ordinară. Jocurile tumultoase şi frivole ale consoţilor nu mă atrăgea, cutezanţa niciciînd predomina în caracterul meu.»[1]

Reacţiile sentimentale şi divagaţiile autobiografice, concepute ca acte de confesiune, care-l amintesc pe Rousseau şi pe L. Sterne în plin secol al luminilor, sînt sporadice. Autorul *Peregrinului transilvan* este un spirit ironic şi lucid care are vocaţia detectării fenomenului social şi rostirea opiniilor specifice spiritului justiţiar. Scrutînd spectrul societăţii noastre de odinioară, Drăguşanu este un revoltat. El judecă starea de lucruri a vremii dintr-o perspectivă iluministă: «Afli în România, scrie el, cel mai greţos aristocratism...» întreţinut de boieri. Aceştia sînt numiţi «despoţi patriarhali, ultraruginiţi».[2]

[1] I. Codru-Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, E.S.P.L.A., 1956, p. 43.
[2] *Op. cit.*, p. 94.

Scanned with CamScanner

Reporterul acesta revoltat nu-şi ascunde dorinţa de a releva mai ales acele aspecte care generează răul, întreţin nedreptatea şi tolerează privilegiile. Finanţele nu sînt supuse controlului soborului, religia este lipsită de spirit vital, iar conducătorii nu au nici ei sentimente naţionale.

Dacă aspectele vieţii sociale din ţară trezesc revolta şi mînia, incursiunea prin Europa, văzută într-un alt prag de civilizaţie decît cel cunoscut de Golescu, produce atît aprobarea cît şi ironia intelectualului care se considera un admirator al lui Voltaire.

Notaţia ironică, consemnarea laconică, relatarea detaliului comic pun în lumină civilizaţii precare, moravuri desuete, acte de barare a progresului destinat să emancipeze omul simplu prin cultură:

«Te vei mira, frate, de metodul meu, că după înpregiurări încarc naţiunile cînd de laudă viuă, cînd de critică aspră. Pictorul măiestru luminează părţile tabelului său, însă, spre a face efect, nu cruţă nici umbra, unde e necesară».[1]

Itinerariul prin Ungaria, Italia, Franţa şi Anglia este consemnat din perspectiva unui critic de mare luciditate, care nu trăieşte uimirea totală a lui Dinicu Golescu în faţa actelor de civilizaţie, văzînd întotdeauna dincolo de aparenţele înşelătoare. De aceea *Peregrinul transilvan* reprezintă opera unui scriitor luminat, entuziasmat de marile idealuri ale epocii pe care doreşte să le vadă realizate în patria sa.

Dacă într-o asemenea operă fiorul liric este sporadic, în *Călătoria sentimentală prin Franţa şi Italia* (1768), de L. Sterne, înregistrăm o altă perspectivă asupra realităţii, dictată de reacţia afectivă a unui mare scriitor. La Sterne nu precumpănesc aspectele mari ale societăţii, apte să suscite dezaprobare şi revoltă, ci amănuntul comic insignifiant. Opera este rememorarea unui voiaj real, cu peripeţii generatoare de sentimentalism sau de ironie uşor voalată. L. Sterne nu face cronici generale de moravuri ca Montesquieu, nici nu emite judecăţi politice atît

[1] *Op. cit.*, p. 255.

Scanned with CamScanner

de grave ca Radișcev. Voiajul lui L. Sterne demonstrează o deosebită predilecție pentru poanta umoristică, pentru fizionomia spirituală individuală, ca și pentru evenimentul cotidian, apt să sugereze o stare de lucruri generatoare de umor.

La Calais, autorul creionează portretul unui călugăr care strînge bani pentru săraci. Comportamentul călugărului rezultă din replică în primul rînd, fiind introdus în text ca un citat. La Montreuil schițează imaginea unui cerșetor galant, fără cămașă și nenorocit, care-și retrage mîna întinsă din fața unei femei.

Un spațiu imens în aceste însemnări de drum îl ocupă opiniile despre lacheul său La Fleur. Replica acestuia se bazează mereu pe anumite poante specifice stilului oral francez. Cînd la un moment dat se oprește calul de la trăsură, La Fleur răspunde prompt: «C'est le cheval le plus opiniâtre du monde»[1]. Cînd moare măgarul lui La Fleur, care-l purtase prin atîtea orașe, evenimentul este comentat în aceeași manieră sentimental-ironică:

«Mă tem că greutatea corpului meu a fost prea mare pentru el. Ea a scurtat zilele bietei creaturi și mă tem că sînt răspunzător de aceasta.»[2]

Episoadele sentimentale sînt integrate în fluxul narațiunii în maniera cea mai variată. Amorul unui soldat pentru o midinetă este surprins printr-o gamă variată de expresii grave și comice. Ficțiunea unei scrisori naive este de natură să amplifice inflexiunile comice ale operei:

«L'amour n'est *riens* sans sentiment
Et le sentiment est encore moins sans amour.
On dit qu'on ne doit jamais se désésperer
On dit aussi que Monsieur le Caporal monte la garde mercredi: alors ce sera mon tour.
Chacun à son tour.
En attendant-Vive l'amour et vive la bagatelle!

---

[1] Este calul cel mai încăpățînat din lume.
[2] L. Sterne, *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, Reclam Verlag, Leipzig, 1959, p. 53.

Je suis, Madame,
avec tous les sentiments les plus
respecteux et les plus tendres,
tout à Vous,
Jacques Roque.[1]»

Prin același amestec de stiluri care asociază relatarea patetică cu cea ironică și familiară, L. Sterne face portretul midinetei din Paris, dă detalii caracterologice despre francezi, recompune imaginea unui peisaj.

Atunci cînd stilul grav se detașează de celelalte, el atinge vibrații retorice și lirice notabile, sugestive pentru surprinderea unei tonalități cu totul noi în arta literară a epocii. Elogiul sensibilității, de pildă, este realizat în această manieră.

«Simțire prețioasă. Izvor nesecat a tot ce este valoros în bucuria noastră și de neprețuit în mîhnirea noastră. Tu înlănțui martirul pe patul lui de paie și tu îl ajuți să se ridice pînă la cer. Fîntînă veșnică a sentimentelor noastre, aici îți găsesc urma, și divinitatea ta este aceea care mă mișcă.[2]»

Ca și romanul *Tristram Shandy*, și *Călătoria sentimentală* a avut un larg ecou în diferite țări europene, contribuind la stimularea unui nou curent de sensibilitate. Invazia aceasta a afectivității în maniera de relatare a unor evenimente, de surprindere a unor comportamente și de configurare a unei anumite caracterologii naționale demonstrează metamorfoza prin care trec și jurnalele de călătorii într-o epocă în care proza începe să acorde sentimentului o atenție din ce în ce mai mare.

Este adevărat că în însemnările sale de drum, L. Sterne nu-și etalează eul în mod direct, nici nu se confesează în proporția în care putem detecta o asemenea tentativă în romanul său.

---

[1] *Op. cit.*, p. 62.
«Iubirea nu este nimic fără sentiment
Și sentimentul și mai puțin fără iubire.
Se spune că nu trebuie să disperăm niciodată,
Se spune de asemenea că domnul Caporal va
fi în schimbul de gardă de miercuri atunci
a fi rîndul meu.
Fiecare la rîndul său,
În așteptare, trăiască iubirea și trăiască gluma.
Eu rămîn, Doamnă, al dumneavoastră, cu sentimentele
cele mai respectuoase și cele mai tandre
Jacques Roque»

[2] *Op. cit.*, p. 151.

Scanned with CamScanner

Dar fie și detașată de autor, sensibilitatea elogiată sau remarcată ca act de comportament subliniază drumul spre literatura viitoare a universului interior.

Dacă jurnalul lui L. Sterne anunță sentimentalismul, *Visările unui hoinar singuratic* (1776—1778) de J.-J. Rousseau ne duc în preromantism.

Completare a *Confesiunilor* și pretext de etalare a eului, *Visările unui hoinar singuratic* nu consemnează nici un fel de călătorie reală, ci una imaginară a unui spirit profund tulburat, care se izolează retrăgîndu-se în universul său interior. Mărturisirile scriitorului din *A șaptea plimbare* sînt elocvente:

«Culegerea lungilor mele visări e de-abia începută, și simt că se și apropie sfîrșitul. O altă desfătare i-a luat locul și mă absoarbe, nelăsîndu-mi timp să visez[1].»

Obsedat de persecuție, temător de oameni, traumatizat de anumite lovituri reale sau imaginare, Rousseau notează deliciile unice ale singurătății. Confesiunea nu este cenzurată de nici un fel de convenințe. Scriitorul își mărturisește această dorință obsedantă, maladivă, a replierii din lume. Anxietatea dureroasă înregistrează astfel cele dintîi acte de alienare.

«În zilele în care nu văd pe nimeni nu mă gîndesc la destinul meu; nu-l mai simt, nu mai sufăr, sînt fericit și mulțumit căci nimic nu mă abate din drum, nici nu mă împiedică să fiu așa. Dar arareori mi-e dat să scap de o atingere dureroasă, și, cînd nici cu gîndul nu gîndesc, un gest, o privire sumbră pe care o urprind, o vorbă otrăvită pe care o aud, un răuvoitor pe care-l ntîlnesc ajung ca să mă răscolească[2].»

Voiajul ca relatare a unor evenimente exterioare se transformă într-o cronică plină de tensiune dramatică a universului interior. Scriitorul nu mai este reporterul unor întîmplări văzute, ci secretarul conștiinței sale. Ca și *Confesiunile*, *Visările unui hoinar singuratic* reprezintă o operă de bază care anunță romantismul. Scriitorul care

[1] Rousseau, *Confesiuni*, București, E.P.L., III, 1969, p. 309.

[2] *Op. cit.*, p. 339.

Scanned with CamScanner

apărase în scrierile social-politice patrimoniul iluminist de idei, se configurează astfel în modul cel mai convingător ca un prozator preromantic.

Evoluția romanului sentimental de la Marivaux și Richardson la Rousseau și abatele Prévost

Cine urmărește spectrul romanului european din secolul al XVIII-lea constată că alături de proza de derivație filozofică raționalistă, care prin alegorie și parabolă propagă idealurile enciclopediștilor, romanul sentimental începe să fie cultivat cu un interes din ce în ce mai mare.

În felul acesta, alături de proza picarescă a lui Lesage și Marivaux, de romanul filozofic al lui Diderot și Voltaire, de scrierile satirice și educative ale lui Defoe, Swift și Fielding sau de parabolele și alegoriile lui Wieland, literatura romanescă a epocii înregistrează contribuția lui Richardson, Goldsmith, Rousseau, Goethe, Sterne și Sade, care aduc în peisajul romanului din secolul al XVIII-lea un filon nou, cu prelungiri îndelungate în proza veacului următor, iar uneori și mai tîrziu.

Produs al spiritului și al gustului burghez, deși are rădăcini mult mai îndepărtate, romanul secolului luminilor trece printr-un amplu proces de diversificare, unele direcții ale sale putînd astfel veni în contradicție cu însăși filozofia raționalistă dominantă a epocii. Romanul sentimental este ilustrativ în acest sens. Zona sufletească pe care o exploatează, cu preponderență considerată în același timp mobilul fundamental al tuturor acțiunilor personajelor, este cea afectivă. Mediul în care personajele își trăiesc existența lor cotidiană este reprezentat de universul domestic, iar aria socială preferată de acești scriitori rămîne cea burgheză. De la aristocrat, pastor, om de afaceri, femeie de serviciu, mediul social în stratificația lui complexă este reprezentat cu toată diversitatea în acest univers romanesc.

Romancierii care cultivă proza sentimentală nu stăruie însă asupra atitudinii eroice, nici asupra faptelor sau eve-

Scanned with CamScanner

nimentelor excepționale, parcurse de personajele lor. Atenția lor se îndrumează cu precădere spre universul cotidian, spre micul eveniment fără semnificație publică, apt să sugereze profilul moral al personajelor. De aici rezultă o altă consecință, evidentă în structurarea operei. Dacă romanul picaresc sau proza filozofică și cronica de moravuri, cultivate de Voltaire, Diderot, Lesage și Fielding acordă prioritate evenimentelor și acțiunii de mare vigoare epică, proza sentimentală reduce fluxul de fapte la cîteva întîmplări fundamentale, insistînd asupra universului afectiv, asupra comportamentului cotidian, marcat prin reacții sentimentale.

De aceea se poate spune că dacă din anumite puncte de vedere romanul lui Fielding anticipează «comedia umană», creată de Balzac, proza sentimentală anticipează, pe de o parte, romanul romantic, pe de altă parte, romanul psihologic. Sterne poate fi astfel considerat strămoșul literar îndepărtat al lui Joyce, iar Sade, anticipatorul unor scriitori francezi din secolul al XX-lea.

Într-o epocă de apologie a individului și a forțelor sale de acțiune, scriitorii sentimentali realizează romanul analitic al individului văzut din perspectiva vieții cotidiene.

Un anticipator al romanului sentimental prin atenția deosebită acordată «eroului sensibil» este scriitorul francez Marivaux, ale cărui opere au fost cunoscute destul de timpuriu de către prozatorii englezi. Dacă prin *Țăranul parvenit* prozatorul francez se găsește mult mai aproape de structura romanului picaresc, prin *Viața Marianei* (1731—1741) el se definește ca un adevărat deschizător de drumuri pentru literatura eroilor sensibili.

Viața Marianei reprezintă un gen specific de roman de confesiune, în care relatarea se face la persoana întîi, iar autorul se anonimizează, lăsînd frîu liber bandei de amintiri a eroinei. Dar cu toate acestea, uneori ambiguizarea centrului de emitere a unor judecăți și comentarii este de așa manieră încît nu se mai poate preciza dacă acestea îi aparțin eroinei sau autorului, ceea ce face încă o dată ca formula narațiunii la persoana întîi să fie foarte apropiată de aceea a *romanului auctorial*.

Scanned with CamScanner

Relatîndu-şi viaţa, contesa X, care este Mariana, reconstituie de fapt o biografie exemplară, punctată de cele mai neaşteptate peripeţii. Dar o dată cu configurarea planului narativ, constatăm că între timpul evenimentelor şi timpul naraţiunii există o imensă discrepanţă. Marivaux cristalizează în felul acesta dimensiunile unui «timp pierdut» şi ale unui «timp regăsit». Evenimentele nu se fac deci o dată cu relatarea lor, ele sînt reconstituite de eroină la capătul unei biografii relativ stabilizate, printr-o nouă derulare, bazată pe fluxul memoriei.

Pe această cale, Marivaux realizează romanul unui individ, care este cel puţin în aparenţă un picar feminin, şi totodată cronica de moravuri a unei lumi văzute din perspectiva acestui erou sensibil.

Aşa cum e şi de aşteptat, romanul unei biografii exemplare este punctat de evenimente exemplificatoare. Mariana este scoasă de autor din fluxul comun oferit de o existenţă ca serie, prin faptul că este orfană. La doi ani, cînd călătorea cu părinţii săi, aceştia sînt ucişi de nişte hoţi. Găsită de un bătrîn preot este crescută de acesta pînă la şaisprezece ani, cînd, prin moartea lui, rămîne din nou singură. Cu ajutorul unui alt cleric, Mariana obţine protecţia unui om caritabil şi aparent virtuos care o găzduieşte în casa unei lenjerese. Cu aceasta, modificarea de climat devine evidentă, Marivaux fiind un excelent pictor al moravurilor oamenilor simpli, ca şi al limajului lor. Dar domnul de Climal se dovedeşte a fi un alt Tartuffe, ale cărui intenţii amoroase se dezvăluie încetul cu încetul.

Pe calea aceasta Marivaux conturează primele elemente ale unui raport de adversitate între eroina sa angelică, dar cochetă şi sensibilă, şi mediul ambiant. Respingînd un amor senil şi abject, Mariana întîlneşte iubirea o dată cu tînărul Valville, pe care îl vede pentru prima dată într-o biserică. De fapt existenţa picarului feminin începe abia acum să se contureze. O dată cu aducerea eroinei în climatul parizian al marilor tentaţii, Marivaux nu mai face nici o economie de coincidenţe artificiale, care presupun tot felul de conexiuni forţate şi peripeţii determinate de hazard. Un accident o aduce pe Mariana în casa lui Valville care o ocroteşte şi este în

Scanned with CamScanner

acelaşi timp cuprins de o profundă afecţiune. Dar hazardul face ca acesta să fie nepotul domnului Climalşi adolescenta înfiorată de erosul pur, se găseşte în faţa unei prime alternative cornelliene în care biruie, aşa cum era de aşteptat, omenia. Renunţă la ocrotirea falsului devot, care o ferise de grijile materiale, cunoaşte sărăcia, intră într-o mînăstire cu nostalgia iubirii neîmplinite, beneficiază de milostenia unei nobile, dar constată că doamna de Miran era mama tînărului pe care îl iubea.

Dar cum biografia ei rămîne exemplară, scriitorul o confruntă cu alte evenimente, destinate să demonstreze puritatea ei interioară. Şi astfel lanţul peripeţiilor însumează alte date exemplificatoare.

Ajuns în pragul morţii domnul de Climal se căieşte pentru intenţiile lui erotice şi-i lasă fetei o avere care-i schimbă situaţia. Cu aceasta, Mariana este acceptată de doamna de Miran şi iubirea ei este gata să se împlinească. Dacă romanul acesta ar fi fost scris de Richardson el se putea termina aici. Dar Marivaux modifică din nou cursul evenimentelor. Eroina se îmbolnăveşte. În timpul acesta o tînără călugăriţă, care era o cochetă uşuratică, cîştigă inima logodnicului ei. Concilierea nu mai este posibilă, deşi picarul sensibil rămîne fidel sentimentelor sale. Gata să intre din nou în mînăstire Mariana este oprită să facă acest lucru de o călugăriţă. Intriga aceasta încărcată de atîtea peripeţii se opreşte aici, romanul fiind neterminat.

Opera este remarcabilă mai ales prin primele ei capitole. Marivaux se dovedeşte un fin analist al sufletului feminin.

Demnă de reţinut este în acelaşi timp arta cu care autorul construieşte portrete morale de mare diversitate. Cu Marivaux romanul se distanţează de literatura picarescă în care exista un singur personaj bine definit, iar celelalte nu se distingeau decît prin nume. Notabilă pentru Marivaux rămîne de asemenea fineţea cu care sondează sufletul virginal adolescentin în primul său contact cu lumea. În acest scop, autorul a creat un limbaj specific de comunicare a vieţii interioare.

Scanned with CamScanner

Dar creatorul de largă rezonanță al romanului sentimental pe plan european rămîne scriitorul englez Samuel Richardson (1689—1761).

Editor bogat, în pragul retragerii într-o viață calmă, Richardson ajunge la creația romanescă dintr-o întîmplare, la vîrsta de cincizeci de ani. Acceptînd să realizeze o carte cu scrisori despre «comportarea aleasă», care era un fel de «manual de morală practică» pentru tinerii din familiile bune, Richardson ajunge în felul acesta să scrie *Pamela* (1741). Subtitlul romanului, poate cel mai lung din cîte se cunosc pînă acum, indică un adevărat program literar. Enunțul integral sună astfel: *Pamela sau virtutea răsplătită, o serie de epistole familiare, scrise de către o tînără persoană părinților săi și publicate cu scopul de a cultiva principiile virtuții și ale religiei în spiritele oamenilor de cele două sexe, operă care are un fond adevărat și care în același timp întreține spiritul în mod agreabil printr-o varietate de întîmplări curioase și mișcătoare, purificată în întregime de toate acele imagini care apar în prea multe opere literare scrise pentru amuzamentul simplu tinzînd să înflăcăreze inima în loc s-o instruiască.*

Dacă Defoe preciza că cine va citi romanul său despre Moll Flanders doar cu plăcere nu va înțelege nimic din el, Richardson își enunța în mod direct intențiile moralizatoare, stăruind asupra veridicității faptelor, precum și asupra sensibilității cititorului, care este vizată în primul rînd.

Pornind de la alte premise decît Voltaire sau Wieland, Richardson scrie și el un roman parabolic, bazat pe o aventură destinată să sublinieze o atitudine exemplară.

Dar spre deosebire de parabola iluministă, care se slujea de evenimente distribuite într-o anumită simetrie pentru a demonstra idei, parabola sentimentală pune în lumină comportamentul individual pentru a reliefa un anumit profil moral.

Intriga din *Pamela* este în așa fel concepută încît conflictul se deschide lent între seducătorul bogat și slujnica virtuoasă, în acest timp intermediar al conflictului fiind situați uneltitorii.

Relatarea conflictului se face prin scrisori. Schimbul de epistole dintre Pamela și părinții ei duce la reconsti-

Scanned with CamScanner

tuirea evenimentelor, la emiterea unor judecăţi morale, precum şi la avansul firesc al intrigii. Adeseori elementele de dialog sînt şi ele reconstituite cu ajutorul acestor scrisori fictive. Stilul este plin de sentinţe morale, de continue apeluri la virtute şi la protecţia divină.

Morala puritană pe care o predică Richardson cu o vădită insistenţă, rezultă şi din limbajul caracteristic al epistolelor eroinei.

Unele pasaje din prima scrisoare ni se par edificatoare în acest sens:

«Dragă tată şi mamă,
Trebuie să vă împărtăşesc un important motiv de necazuri, însoţit totuşi şi de o anumită consolare. Supărarea mea vine din faptul că buna mea stăpînă a murit din cauza bolii de care v-am vorbit. Ea ne-a lăsat pe toţi foarte îndureraţi. Era o stăpînă plină de bunătate şi indulgenţă cu toţi slujitorii ei. M-am temut foarte mult, fiind angajată de ea cameristă, să nu rămîn fără mijloace de trai şi să fiu nevoită să mă întorc la voi, care vă agonisiţi cele necesare traiului aşa de greu. Şi cum stăpîna mea a avut bunătatea să mă înveţe să scriu, să cos şi să socotesc, precum şi alte lucruri, superioare stării mele, nu mi-ar fi fost uşor să găsesc un alt loc potrivit pentru sărmana voastră Pamela...[1]»

După ce relatează scena patetică a morţii stăpînei şi înregistrează recomandările făcute de Lady B. fiului său, scrisoarea proiectează din nou toată lumina episodului respectiv asupra Pamelei:

«Dragă fiule... S-a oprit un moment, apoi, recăpătîndu-şi puterile, a adăugat: aminteşte-ţi de biata Pamela. Acestea au fost aproape cele din urmă cuvinte ale sale. Ochii mei s-au umplut de lacrimi şi să nu fiţi surprinşi că această hîrtie este plină de pete.»[2]

Într-un alt episod autorul scoate în relief primul moment ambiguu, cînd tînărul stăpîn îi făgăduieşte Pamelei protecţia sa:

«Voi avea grijă de fiecare dintre voi, fetele mele, iar pentru tine, Pamela, adaugă el, luîndu-mi mîna (da, într-adevăr mi-a luat mîna în prezenţa celorlalte fete), din dragoste pentru mama mea scumpă, vreau să-ţi ofer prietenia. Tu vei avea grijă de lenjeria mea. Dumnezeu să-l binecuvinteze...[3]»

---

[1] S. Richardson, *Pamela ou la vertu recompensée*, în *Oeuvres* de Prévost, 17, Paris, 1823, p. 1—2.
[2] *Op. cit.*, p. 3.
[3] *Op. cit.*, p. 3.

Scanned with CamScanner

Dar părinții Pamelei Andrews se arată mai puțin liniștiți decît fiica lor, și *Scrisoarea a II-a* subliniază această stare de spirit a unor oameni modești și cinstiți:

«Ceea ce ne neliniștește mai ales este faptul că văzîndu-te educată peste rangul tău te vei lăsa îndemnată să faci anumite lucruri rușinoase și criminale.»[1]

Primele scrisori deschid astfel alternativa unui conflict moral posibil, dictat de tendința de arivism sau de riscul seducției. Richardson va pune în romanul său un accent deosebit pe cel de al doilea aspect.

Tînărul stăpîn se dezvăluie a fi un seducător puțin scrupulos, care încearcă asupra virtuoasei slujnice toate mijloacele de captivare sau de amenințare, încît Pamela este tentată la un moment dat de gîndul sinuciderii. Iubindu-și în taină stăpînul, ea rezistă însă în fața tuturor avansurilor acestuia.

Dar parabola sentimentală a lui Richardson este în așa manieră concepută încît triumful virtuții să reprezinte și o recompensare a ei. Cucerit de forța morală a Pamelei, stăpînul ușuratic trăiește o profundă convertire spirituală și o cere de soție. În fața acestei situații iubirea ascunsă a Pamelei se dezvăluie și opera are un final fericit, toți cei răuvoitori fiind iertați:

«I-am spus că nu mai sînt ofensată de nimic din tot ce mi-a făcut și că o iert din toată inima; i-am mai spus că noua mea situație nu mă va face să uit să mă port în mod corespunzător cu fiecare...»[2]

Lecția morală adresată doamnei Jewkes, și tuturor cititorilor, sună astfel:

«Oamenii nu știu cum să se comporte cînd voința lor depinde de a superiorilor lor, și am crezut că trebuie să distingem între actele de pură violență și acelea de ascultare implicită. Trebuie în același timp să știm distinge ceea ce este just de ceea ce nu este...»[3]

Traiectul exemplificator al vieții Pamelei și convertirea domnului B. ilustrează intențiile moralizatoare ale

[1] *Op. cit.*, p. 6.
[2] *Op. cit.*, vol. 18, p. 412.
[3] *Op. cit.*, vol. 18, p. 412—413.

Scanned with CamScanner

scriitorului. Romanul acesta are tonul insistent al unei predici continue. Evenimentele sînt distribuite astfel încît omul bun să poată triumfa. De fapt eroina, neavînd nimic altceva de negociat decît virtutea, procedează cu înțelepciune, vînzînd-o cît mai scump.

Morala lacrimogenă propagată de Richardson este superficială și filistină, chiar dacă intenția sa era de altă natură. Sesizînd acest aspect al mesajului operei, Fielding scrie incisivul său roman, care poate fi considerat o «*Anti-Pamelă*», intitulat *Joseph Andrews*. Parodia aceasta nu reduce succesul lui Richardson care rămîne încă multă vreme un scriitor de mare circulație, în pofida caracterului mediocru al operei sale. Încurajat de acest succes, provocat de o epocă din ce în ce mai sensibilă la duioșie, sentiment și istoria inimii omenești, prozatorul englez publică romanul *Clarissa Harlowe* (1748) în care stăruie asupra consecințelor nefaste pe care le poate avea abaterea de la virtute. Cartea are un subtitlu programatic semnificativ, ca și primul roman. Îl redăm în întregime: *Clarissa Harlowe sau istoria unei tinere fete, cuprinzînd cele mai importante relații despre viața familială și dezvăluind mai ales nenorocirile care rezultă dacă părinții și copiii nu sînt prudenți în problemele căsătoriei.*

Aventura sentimentală exemplificatoare este dezvăluită de această dată dintr-o altă perspectivă. Clarissa este victimă și vinovată, părinții și surorile sînt vinovați, seducătorul este, de fapt, cel mai vinovat. Cartea deschide într-un anume fel resursele romanului erotic de natură romantică. Stilizarea personajelor angelice și demonice rămîne și în acest caz excesivă. În fond, conflictul este declanșat de libertatea de acțiune a ființei umane și de opreliștile care stau în fața acesteia. Clarissa este obligată de tatăl său să se mărite cu nobilul bogat Solmes pe care nu-l iubește. Invidiată de surori, tiranizată de tată, ea alunecă în brațele seducătorului Lovelace. Ducînd-o într-o casă străină, acesta o droghează cu opium și o necinstește. Vinovatul este ucis în duel de un unchi al fetei.

Morala este propagată în acest caz printr-un exemplu negativ. Idilizarea personajului victimizat este împinsă

Scanned with CamScanner

atît de departe încît Clarissa nu poate cădea în păcat decît în stare de transă. Excesele sentimentalismului lacrimogen devin în felul acesta şi mai şocante.

Reacţia unor mari scriitori ai epocii faţă de romanele lui Richardson a fost de altă natură. Klopstock, Lessing, Gellert privesc cu simpatie adevărurile pe care le transmite Richardson despre om. Voltaire cel antisentimental şi Rousseau se inspiră din opera sa, Goldoni dramatizează *Pamela*. În felul acesta un nou curent de sensibilitate se configurează în proza europeană, iar romanele lui Richardson declanşează succesul prozei sentimentale.

Pe această cale evoluează şi proza lui Oliver Goldsmith (1728—1774). Fiu de pastor irlandez, lipsit de vocaţie pentru viaţa ecleziastică, boem solicitat de farmecul climatului necunoscut, Goldsmith vizitează Franţa, Ţările de Jos, Elveţia, Italia, practicînd apoi la Londra, scurtă vreme şi fără succes, medicina. După aceasta se întoarce la gazetărie, dar, înglodat în datorii, este aruncat în închisoare, de unde încearcă să-l scoată Johnson prin vînzarea romanului *Pastorul din Wakefield* unui editor. Opera aceasta, de un sentimentalism, vibrant apare în 1762.

O nouă parabolă despre bine şi rău, despre virtute şi viciu este construită astfel de un alt scriitor care demonstrează o imensă încredere în bunătatea originară a omului, apt să traverseze un lung coridor de suferinţe, fără să fie alterat de forţa odioasă a răului.

Acţiunea romanului este centrată în jurul a două situaţii elocvente. Una este reprezentată de existenţa paradisiacă a familiei doctorului Primrose, şi a doua se configurează prin confruntarea acesteia cu evenimentul-limită, constituit de prezenţa răului, materializat în diverse forme catastrofice. Din această cauză prima parte a romanului simbolizează trăirea ingenuă în cadrul idilic al satului cînd pastorul nu-şi cunoaşte prin confruntarea cu viaţa toate resursele morale. A doua parte a operei este reprezentată de traversarea stoică a răului şi reechilibrarea familiei, ajunsă într-un nou stadiu de contact cu existenţa care şi-a dezvăluit laturile ei urîte şi absurde. Idila, smulgerea din idilă şi restabilirea ordinii impun acţiunii o

Scanned with CamScanner

anumită ritmicitate specifică, asemănătoare cu structura romanului simfonic modern.

Primele episoade ale romanului subliniază o existență statică și fericită. Căminul conjugal al bunului pastor care predică virtutea, copiii, natura par să reprezinte o lume impermeabilă la tragedie. Dar scriitorul dezvăluie cu discreție anumite resurse ascunse ale acestei lumi care-și minează totuși mai puțin existența prin ea însăși, cît prin forțele exterioare ei.

Cearta cu domnul Wilmont declanșează zona de penetrație a răului. De aici rezultă pierderea parohiei bogate și ruperea logodnei Arabellei. După aceasta Goldsmith introduce în fluxul epic al romanului fapte catastrofice declanșate de un destin absurd. Sophia este gata să se înece, fiind salvată de Burchel. După izgonirea acestuia, Olivia evadează din familie, fiul nu-și face studiile pentru care fusese destinat, iar casa pastorului este distrusă de foc.

Doctorul Primrose nu are însă structura pastorului luptător pentru făurirea unui destin, așa cum este, de pildă, conceput preotul Adams de către Fielding. Pastorul din Wakefield se supune unui destin, aparent ineluctabil. Omul care a avut totul pierde totul, de aceea traiectul existenței sale a fost asemuit pe bună dreptate cu al lui Iov. Ca și personajul biblic și Primrose traversează cu o resemnare stoică stările extreme.

Evaziunea fortuită din idilă pare să se soldeze cu răpirea Sophiei, condamnarea la moarte a fiului și întemnițarea pastorului pentru datorii.

Precipitarea spre răul maxim nu merge la infinit. Mecanismul care a declanșat catastrofele în lanț este oprit, intervenind altul (generosul și puternicul Sir William) care duce la restabilirea echilibrului și a dreptății. Salvarea este adusă astfel de omul generos și puternic, singurul care poate efectiv face bine, în vreme ce virtuosul pastor este apt doar să-l predice sau să-l suporte.

Parabola cărții demonstrează capacitatea de rezistență la rău, bunătatea funciară a omului. Ea reprezintă o altă manieră în care anumite idealuri iluministe se prelungesc în sentimentalism, cînd alianța dintre rațiune și sentiment nu este privită ca o aberație.

Scanned with CamScanner

Ecourile romanului sentimental englez nu vor întîrzia să se vadă și în alte țări. Dacă Diderot scrie *Elogiul lui Richardson* și relevă în romanul *Călugărița* drama unei tinere trimisă în mînăstire împotriva voinței sale, abatele Prévost (1697—1763) traduce *Pamela* (1742) și *Clarissa Harlowe* (1751), stimulînd astfel într-o măsură și mai mare cultivarea acestui gen de roman. După o suită de opere prolixe și de mari dimensiuni, scriitorul, cu o viață deosebit de aventuroasă, publică *Istoria cavalerului Des Grieux și a lui Manon Lescaut* (1731) la Amsterdam. Romanul acesta sentimental nu are la început nici un ecou, stîrnind însă un adevărat scandal doi ani mai tîrziu, cînd este retipărit la Rouen.

Dacă autorul îl omagiase pe Richardson pentru că un roman ca *Pamela* încurajează virtutea și spiritul religios, el nu pare să aibă asemenea preocupări stăruitoare în *Manon Lescaut*. Cartea sa este o adevărată biografie minuțioasă a unor pasiuni erotice trăite de doi adolescenți care vin în conflict cu mediul ambiant. Alegerea unor eroi foarte tineri, invadați de patima iubirii, concordă și ea cu spiritul unei epoci care se arată sensibilă la melodramă. Marivaux stăruie asupra unor etape din viața Marianei, din vremea cînd era o copilă ingenuă, unele eroine ale lui Richardson, ca și Werther din romanul lui Goethe, sînt de asemenea tinere. Cavalerul Des Grieux din romanul abatelui Prévost are șaptesprezece ani, și Manon Lescaut doar șaisprezece. Iubirea lor pătimașă este amorală și plină de impedimente tragice. Cunoscînd-o pe Manon în stația de poștă, de unde trebuia să plece la mînăstire, Des Grieux fuge cu ea la Paris, unde începe o viață idilică, trăită sub vraja erotismului pătimaș.

Dar iubirea totală a celor doi tineri nu poate dura multă vreme, fiind împiedicată de o viață dură, situată sub zodia banului și a grijilor existenței.

Pentru a întreține idila, Manon are legături cu un om de afaceri care o plătește. Misterul pur începe astfel să se destrame și tînărul este înfățișat de scriitor copleșit de durerea trădării pe care nu o poate înțelege. Lacrimile sînt unicul argument al fetei vinovate în fața reproșurilor

Scanned with CamScanner

care o copleşesc. Referindu-se la motivul lacrimilor într-o literatură cu eroi sensibili, Auerbach scrie:

«Lacrimile încep să aibă în literatura secolului al XVIII-lea o însemnătate ce n-au avut-o înainte ca motiv independent; eficienţa lor la graniţa dintre sufletesc şi senzual e pusă în valoare şi se dovedeşte a fi foarte potrivită pentru a exercita acea atracţie erotic-sentimentală ce era atunci la modă. Mai cu seamă lacrimile ce se preling, uşor impresionabile şi uşor inflamabile, sau care se scurg pe obrajii ei, devin tot mai agreate în artele plastice şi în literatură[1]».

Itinerariul tragic al celor doi adolescenţi este configurat de către abatele Prévost prin confruntarea cu sistemul social al vremii, cu prejudecăţile morale şi cu tirania banului. Omul de finanţe care o întreţine pe Manon îl denunţă tatălui pe Des Grieux; lacheii acestuia îl răpesc şi legea neîndurătoare o supune pe tînara fată pedepsei.

Idila, dizolvarea acesteia şi exilul în care Des Grieux o însoţeşte pe Manon prin pustiurile întinse ale Americii, pînă cînd aceasta moare, reprezintă treptele unei iubiri tragice cu un final catastrofic.

Relatarea acestor episoade este făcută într-un stil plin de naturaleţe pe care Brunetière l-a remarcat de multă vreme. Scenele tragice sînt narate la persoana întîi. Romanul acesta de confesiune, care înregistrează vraja pătimaşă a iubirii, trădarea, revolta, indignarea faţă de tatăl tiranic, oroarea faţă de duritatea legii, este scris într-un «stil mijlociu» care nu cunoaşte excesele retorice ale arsenalului romantic de mai tîrziu.

Investigarea iubirii adolescentine rămîne astfel marea realizare a lui Prévost, Des Grieux fiind tipul îndrăgostitului care prefigurează eroul romantic, fermecat de vraja senzuală a iubirii. Evident că amoralitatea eroinei nu este şi a cărţii. Lipsit de tezismul întîlnit la Richardson, romanul abatelui Prévost este şi el o demonstraţie discretă a consecinţelor nefaste ale erorii şi viciului.

Dar marele roman sentimental al Franţei este realizat de către J.-J. Rousseau o dată cu *Noua Eloiză*, operă concepută între 1756—1758 şi publicată în 1761. În *Confesiuni*, scriitorul mărturiseşte împrejurările în care a fost concepută această operă la Montmorency în casa doam-

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, p. 437.

Scanned with CamScanner

nei d'Epinay, cînd dragostea pentru doamna d'Houdetot declanşase o corespondenţă mult mai sentimentală decît cea din roman[1].

Peisajul romantic, izolarea şi neîncrederea în prieteni, iluzia unei ultime iubiri, decepţia, înstrăinarea fac parte din componentele autobiografice care intră în acest roman.

Sentimental prin excelenţă, conflictul romanului abordează zonele puţin investigate ale nonconformismului social şi moral. Iubirea dintre cei doi tineri capătă aspecte dramatice pentru că ei provin din două lumi diferite. Julie d' Étanges, fiica unui nobil din Vaud, îl iubeşte pe dascălul ei modest, abatele Saint-Preux. Scrisorile lor dezvăluie în faţa mamei pline de prejudecăţi o dramă în care inegalitatea socială nu permite soluţii de conciliere. Îndurerată de acest fapt, ea moare. Cutremurată de întîmplarea tragică, Julie acceptă ca Saint-Preux să plece de la curte, căsătorindu-se cu un nobil englez grav şi în vîrstă, domnul de Volmar.

Romanul s-ar fi putut opri aici, dar Rousseau caută şi alte resurse ale raportului dintre individ şi societate, sau dintre libertate şi necesitate. Romanul lui Rousseau este din acest punct de vedere un excelent tratat despre morala conjugală, un elogiu patetic al virtuţii şi al spiritului de abnegaţie. Destinată să ilustreze o anumită concepţie morală despre familie, partea a doua a intrigii romanului, din care nu lipsesc elementele autobiografice, subliniază, la fel ca şi la Goldsmith şi Richardson, situaţii-limită cu caracter exemplificator. Abatele Saint-Preux este chemat să educe copiii tinerei pe care o iubise altădată. Încrederea care i se acordă stimulează şi mai mult abnegaţia acestuia. Conflictul sentimental tacit nu mai poate avea o rezolvare romantică. Gata să calce peste anumite convenienţe, Julie moare printr-un accident, fiind plînsă în aceeaşi măsură şi de soţ, şi de iubitul de altădată.

Dar noutatea acestui roman epistolar, construit după modelul creat de Richardson, nu rezultă doar din tematica sa. Rousseau creează un stil liric plin de elevaţie, lasă eroii să-şi etaleze pasiunile în mod direct, cultivă efuziunea sentimentală cu o anumită tentă romantică.

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, II, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. 317.

Scanned with CamScanner

Cadrul romanului său este peisajul rustic. Natura reprezintă decorul imens asupra căruia sînt proiectate stările sufleteşti în aşa manieră încît se poate spune că alături de sentimentul pitorescului, scriitorul francez realizează o adevărată lirizare a peisajului.

Delicateţea, duioşia, abnegaţia, durerea, bucuria fac parte din peisajul sufletesc al unor eroi sensibili, îndrăgostiţi de singurătate.

Noua Eloiză reprezintă prima operă de certă confirmare estetică a valorii romanului sentimental. Succesul cărţii în epocă este imens, drama morală a eroilor lui Rousseau înduioşînd pînă la lacrimi sufletele sensibile. Goethe priveşte această operă ca o mare realizare ce va constitui modelul său literar în *Suferinţele tînărului Werther*.

Cu acest roman epistolar, distanţarea lui Rousseau de iluminism este definitivă, *Noua Eloiză* deschizînd perspectiva de dezvoltare a romanului romantic de mai tîrziu.

Dar stimularea noii literaturi nu se produce numai prin această operă. *Confesiunile* lui Rousseau, ca şi *Visările unui hoinar singuratic*, vor contribui în egală măsură la dezvoltarea unei literaturi sentimentale în sfera căreia etalarea eului apare ca un fenomen foarte firesc.

Este adevărat că romanul secolului al XVIII-lea i-a familiarizat pe cititori cu naraţiunea la persoana întîi, dar aceasta nu capătă decît arareori un autentic caracter autobiografic. Or, ceea ce este de-a dreptul revoluţionar pentru veacul luminilor ni se pare că rezultă tocmai din năzuinţa lui Rousseau de etalare a eului, a existenţei cotidiene din care nu sînt excluse episoadele intime, evenimentele personale tragice, aspectele umbrite ale unei vieţi, dezvăluite fără reticenţă.

Avînd un caracter programatic, năzuinţa aceasta este mărturisită de Rousseau din primele pagini ale *Confesiunilor* sale:

«Alcătuiesc o lucrare cum n-a mai fost alta la fel şi a cărei înfăptuire nu va avea imitator. Vreau să înfăţişez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui; şi omul acesta voi fi eu.»[1]

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, I. E.P.L., 1969. p. 5.

Scanned with CamScanner

Autorul își propune astfel să realizeze o spovedanie totală în fața întregii umanități, care înregistrează într-adevăr pagini de un profund dramatism:

«Voi striga cu glas tare: Iată ce-am făcut, ce-am gîndit, ce-am fost. Am spus binele și răul cu aceeași nepărtinire. N-am trecut sub tăcere nimic urît, n-am adăugat nimic frumos, iar dacă s-a întîmplat să pun vreo înfloritură fără importanță asta este numai pentru a umple un gol prilejuit de cusururile memoriei mele.»[1]

Date biografice, preferințe literare, acte intime, anxietăți, adversități, momente de disperare, motive de suspiciune, rupturi de prietenii compun filmul acestei existențe. O nouă modalitate de comunicare a scriitorului cu cititorii se impune astfel în istoria culturii.

În ansamblul epocii romanul sentimental reprezintă cea dintîi tentativă de distanțare de raționalismul iluminist, stimulînd orientarea literaturii din acea vreme spre explorarea altor zone ale sufletului omenesc.

Scanned with CamScanner

Bibliografie

Studii de estetică, critică şi istorie a romanului

Bopp L., *Esquisse d'un traité du roman*, Gallimard, Paris, 1935,
Coulet H., *Le roman jusqu'à la révolution*, Armand Colin. 2 vol., Paris, 1967.
Daix P., *Şapte secole de roman*, E.L.U., Bucureşti, 1968.
Forster E. M., *Aspecte ale romanului*, E.L.U., Bucureşti, 1966.
Fox R., *Der Roman und das Volk*, Dietz Verlag, Berlin, 1953.
Kayser W., *Enstehung und Krise des modernen Romans*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963.
Kott J., *Die Schule der Klassiker*, Henschelverlag, Berlin, 1964.
Polti G., *L'art d'inventer les personnages*, Éditions Montaigne, Paris, 1930.
Servier J., *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Idées, Paris, 1967.
Stanzel Fr. K., *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1964.
Săineanu C., *Romanul francez*, Bucureşti, 1922.
Thibaudet A., *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938.
Todorov T., *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, réunis, presentés et traduits par..., Préface de R. Jakobson, Ed. du Seuil, Paris, 1965.
Todorov T., *Littérature et signification*, Libraire Larousse, Paris, 1967.

Scanned with CamScanner

4
Evoluţia teatrului. Degradarea tragediei şi cristalizarea dramei burgheze. Arta dramatică şi polemicile dintre clasici şi moderni. Metamorfoza comediei

La fel cu gîndirea filozofică şi arta romanescă, dramaturgia nu a avut nici ea pe parcursul secolului al XVIII-lea o evoluţie unitară. Scriitori de prestigiu, ca Voltaire şi Alfieri, au întreţinut multă vreme ideea că o revitalizare a tragediei, intrată în declin prin înseşi scrierile tîrzii realizate de Racine şi Corneille, este posibilă prin aprofundarea unor surse ale tragicului care au stat la baza capodoperelor acestor creatori ai teatrului clasic. La polul opus se situau reformatori de prestigiu ca Diderot, Lessing, Beaumarchais şi Goldoni, care căutau cu febrilitate noi modalităţi de realizare a artei teatrale, susţinute adeseori şi de noi subiecte de inspiraţie.

În procesul acesta marcat de lupta complexă între spiritul tradiţional şi tentaţiile novatoare, un loc de seamă îl deţin polemişti de mare virulenţă ca Sebastien Mercier, ca şi unii poeţi minori de genul lui La Motte Houdart, care reprezintă un ferment viu şi eficient, apt să ducă la triumful modernilor.

Nu se poate face de asemenea abstracţie nici de prezenţa unui spirit negator de mare prestigiu cum era acela al lui Rousseau, ale cărui principii despre teatru sînt cu totul străine de spiritul secolului luminilor. Evi-

Scanned with CamScanner

dent că există în același timp și zone ale teatrului din secolul luminilor, în care tradiția clasică rămîne predominantă, ca în operele lui Lesage, de pildă, teatrul lui Marivaux ca și al lui John Gay sau Sheridan, exprimînd, în schimb, unele ecouri din patrimoniul de idei vehiculat de gîndirea filozofică a vremii.

Tendințe cu totul diferite stau de asemenea la baza dramaturgiei lui Goldsmith, Goethe sau Schiller. Acestea anunță un spirit nou care se configurează prin preromantism și *Sturm und Drang*, după care în Germania asistăm la o nouă întoarcere spre izvoarele literare oferite de antichitate și Renaștere, cristalizate o dată cu neoumanismul profesat de către Schiller și Goethe, la care aderă și alți scriitori ai vremii.

În peisajul acesta eteroclit pe care îl oferă dezvoltarea dramaturgiei din secolul luminilor, era firesc ca dezbaterile polemice să fie întreținute de prezența unor direcții diferite care pendulau între devotamentul față de tradițiile clasice, receptivitatea față de ideile noi ale secolului și spiritul înnoitor care căuta forme artistice inedite cu ajutorul cărora să poată exprima o nouă concepție despre lume. Elocvente pentru maniera în care ideile noi se sedimentau peste o estetică de factură clasicizantă sînt unele opere ale lui Voltaire, ca *Discursul despre tragedie* și *Scrisorile engleze*.

Admirator al lui Racine pe care îl elogiază în anumite studii, receptiv, în marginile unor limite foarte reduse, față de semnificația intrigii bazată pe evenimente, așa cum o concepuse Shakespeare, Voltaire rămîne un epigon al clasicismului, în primul rînd prin opiniile sale despre teatru.

Așa cum era concepută de Voltaire, estetica tragediei trebuia să aibă în vedere caracterul firesc al emoțiilor, respectarea regulii unităților și păstrarea replicii în versuri.

Ca și Racine, autorul *Zairei* pornește de la premisa că teatrul trebuie să se adreseze în primul rînd inimii. Spectaculară, tragedia poate împrumuta subiecte din epocile vechi, ca antichitatea sau evul mediu, sau din diverse arii geografice, ca Orientul apropiat. Dar sentimentul fundamental care trebuie să domine în opera tragică e iubirea. Ea nu trebuie să degenereze însă, după

Scanned with CamScanner

părerea autorului, nici în scene galante, şi nici în derivaţii pur ornamentale ale unei acţiuni politice. Iubirea reprezintă în concepţia lui Voltaire calea care duce spre investigarea celor mai profunde sentimente ale fiinţei umane.

În acelaşi *Discurs despre tragedie*, scriitorul francez abordează şi problema regulii celor trei unităţi care încep să fie contestate de către unii scriitori şi esteticieni ai vremii ca Sebastien Mercier, în Franţa, şi, evident într-un alt context, Lessing şi Goethe, în Germania. În disputa despre reguli exemplul cel mai frecvent la care făceau apel scriitorii era opera lui Shakespeare. Corelată cu această polemică este, în cele mai frecvente cazuri, dezbaterea despre teatrul în versuri sau în proză.

Pledînd pentru un teatru scris pentru întregul popor, Sebastien Mercier, bunăoară, se ridică atît împotriva regulilor, cît şi a dramaturgiei în versuri.

La Motte Houdart merge şi mai departe întrebîndu-se de ce nu pot fi lăsaţi şi eroii din teatru să vorbească în mod firesc, ca toţi oamenii, adică în proză. El consideră astfel că este nefiresc ca replica unui personaj să fie limitată la un anumit număr de silabe.

În contextul acestor dezbateri Voltaire îşi păstrează neschimbată poziţia sa clasicizantă. El socoteşte că renunţarea la reguli este «un act de slăbiciune şi de lipsă de idei». Şi cum argumentul cel mai frecvent folosit de adversarii săi era opera lui Shakespeare, el recurge încă în această perioadă la formule ambigue de denigrare, încercînd să demonstreze că dramaturgul englez «este un geniu plin de forţă şi rodnicie... dar lipsit de cea mai mică scînteie de bun-gust, şi fără cea mai mică cunoaştere a regulilor»[1].

Spirit irascibil, cuprins de febra polemicilor violente, Voltaire ajunge să-l numească pe scriitorul englez: «monstru sălbatic... tîmpit», *Hamlet* fiind pentru el o tragedie fără sens. Este posibil ca modul acesta de apreciere să nu fie străin de o anumită reacţie personală, plină de subiectivism, determinată de circulaţia tot mai intensă a teatrului shakespearian în Franţa, datorită

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, Bucureşti, Ed. de Stat, 1957, p. 309.

Scanned with CamScanner

traducerilor lui Le Tourneur. Totuşi, în mod nemărturisit influenţa scriitorului englez pare a fi cauza care îl determină pe Voltaire să acorde o mai mare pondere decît înaintaşii săi modului de structurare a intrigii prin evenimente, teatrul clasic francez părîndu-i-se mult prea declamator. Istoricul literar german Heinz Kindermann cercetează contribuţia lui Voltaire la dezvoltarea dramaturgiei şi dintr-un alt unghi de vedere. El stăruie astfel asupra faptului că din 1760 scriitorul se complace mai mult în postura de regizor şi critic de teatru, trupa lui Voltaire, ca manieră de interpretare, impunînd un anumit stil bazat pe atenuarea patetismului excesiv şi pe specificul textului, pentru al cărui primat a pledat cu tenacitate. Ca regizor Voltaire era preocupat de decoruri, cerînd însă renunţarea la excesele luxuriante şi pompoase, şi modificarea spaţiului scenei, de unde spectatorii trebuiau scoşi cu desăvîrşire.

Ataşat de tradiţiile clasicismului, nelipsit de o anumită receptivitate faţă de nou, Voltaire reprezintă un ciudat tip de epigon literar cu o educaţie estetică tradiţională, care nu-l împiedică nici să aducă eroi naţionali pe scenă, nici să imite unele tragedii ale scriitorului denigrat de el în formele cele mai violente. Bazate pe aglomerarea de evenimente, organizate într-o intrigă cu structură piramidală, asemănătoare cu cea întîlnită în operele lui Corneille şi Racine, tragediile lui Voltaire constituie un autentic «teatru de idei». Scriitorul care afirmă că urăşte fabulele impostorilor, dar le iubeşte pe acelea ale copiilor, realizează un teatru bazat prin excelenţă pe alegorie şi parabolă.

Prin transferul unor trăsături ale epocii contemporane într-un plan fictiv, localizat într-o epocă sau arie geografică îndepărtată, dramaturgul face apel la teatru, aşa cum a făcut şi la eseu sau la proză, pentru a transmite anumite idei de largă circulaţie în epocă.

În acest spirit, Voltaire scrie tragedia *Brutus*, jucată la Paris în 1730 şi publicată în 1731. Faptul nu este singular în epocă. În Italia Alfieri, animat de acelaşi spirit liberal, realizează şi el o operă pe aceeaşi temă. Istoria Romei, aşa cum fusese consemnată de Tit Liviu,

Scanned with CamScanner

le furnizează ambilor scriitori un pretext adecvat pentru a-şi exprima propriile idei.

Antidespotic prin excelenţă, Voltaire face din Brutus un exponent al spiritului liberal roman care luptă pentru apărarea republicii. Tragedia are o structură clasică, de mare rigoare compoziţională. Brutus este astfel personajul protagonist; Tarquinius, regele detronat, este antagonistul, în vreme ce personajele de legătură sînt reprezentate de uneltitorul Messala şi ambasadorul intrigant, Arons.

Voltaire realizează astfel în primul rînd o intrigă cu caracter politic. Ea este dublată însă de una de natură sentimentală, susţinută de un alt cuplu de personaje, reprezentat de Titus şi Tulia. Dar cum Titus este fiul lui Brutus şi Tulia fiica regelui răsturnat, intriga sentimentală nu poate fi despărţită de cea politică.

În *Discurs asupra tragediei*, Voltaire s-a simţit obligat să explice această ciudăţenie, pe care ar fi putut-o semnala unii critici, prin necesitatea de a explora rolul pasiunilor profunde în cristalizarea caracterelor umane. De aceea, fuziunea între cele două planuri ale intrigii se produce în toate momentele de maximă tensiune a operei.

Planurile antitetice ale tragediei vizează astfel atît luptele politice, cît şi dramatismul marilor zbateri de conştiinţă, provocate de iubirea unor personaje provenite din două lumi antagonice.

Dar în pofida aglomerării de evenimente, prima parte a tragediei are un caracter static. Evident că un dinamism elementar al intrigii nu poate fi contestat, dar el nu rezultă din prezenţa unor peripeţii, ci din forţa unor replici care trădează doar anumite opoziţii de caractere şi de idei. Retoric, versul voltairian subliniază tipul de replică apt să sugereze o atitudine. Consulul Brutus este astfel investit de scriitor cu patrimoniul de gîndire specific secolului luminilor. Tenta sa antimonarhică este elocventă:

«Să se deprindă regii cu-această stare dreaptă,
Republica romană-i cu ei pe-aceeaşi treaptă,
Şi va veni şi ceasul cel hotărît de zei
Cînd au să plece capul supuşi în faţa ei».[1]

[1] Voltaire, *Opere alese*, E.S.P.L.A., I, 1957, p. 92.

Scanned with CamScanner

Dar acest spirit republican manifestă față de popor o atitudine plină de rezerve, care rezultă din cele mai multe texte social-politice sau literare din secolul luminilor. Poporul, spune el:

«În dragoste și ură e orb, și poate fi
Umil și mîndru, slugă și despot într-o zi»[1].

Semnificativ ni se pare pentru acest teatru de idei, lipsit de un puternic dinamism interior, faptul că conflictul fundamental latent nu se declanșează în cadrul cuplului antagonic principal reprezentat de Brutus-Tarquinius, ci în sfera celui format de Titus-Tulia.

Beneficiind din plin de lecția oferită de teatrul racinian, Voltaire transferă acest conflict pe planul conștiinței, drama pasională trăită de Titus și Tulia indicînd primii termeni specifici acestui gen de teatru tragic. Titus este prezentat de Voltaire ca un autentic erou corneillian, care trăiește o pendulare tragică între datorie și iubire. Și pentru el, ca și pentru personajele din teatrul lui Corneille și Racine, ambele alternative ce i se oferă au o pondere egală. De aceea ieșirea lui din acest impas nu se poate produce decît prin moarte:

«Grea osîndă mi-apasă viitorul
Ori scîrba, ori ocara.
Sînt Titus, trădătorul»[2].

În această dispută provocată de dragoste și de imposibilitatea opțiunii pentru o anumită alternativă, personajele care se polarizează în jurul său au rolul unui «cor antic», enunțător de judecăți grave și prevestitor de rău.

Prezența acestui «cor» de uneltitori și intriganți demonstrează de pe acum tributul pe care Voltaire, în mod tacit, îl plătește teatrului shakespearian. Privit din perspective multiple, Titus este definit la început de scriitor prin rezonanța pe care o are comportamentul său în conștiința celorlalți. Drama lui este reconstituită

[1] *Op. cit.*, p. 93.
[2] *Op. cit.*, p. 121.

Scanned with CamScanner

și pe această cale. Messala, uneltitorul, este tipul martorului antagonist satisfăcut.

«Mînia ce-l frămîntă, otrava ce-l îmbată,
Iubește pe prințesă»[1]

Voltaire realizează astfel fuziunea dintre intriga politică și cea sentimentală care, deși nu se armonizează niciodată pe un plan convergent, are mereu zone de comunicare. La zbuciumul sentimental Voltaire adaugă neliniștea întrebărilor politice declanșate de abilul sol al regelui:

«Ce despot e mai aspru ca duhul din senatul
Republicilor cele ce-au răsturnat regatul?
Și legile romane sînt aspre, sînt tirane.
....
Poporul te înfruntă, senatul te subjugă...»[2]

Înainte de a se cristaliza o ciocnire violentă, bazată pe evenimente, intriga este susținută în exclusivitate de un anumit dialog socratic.

Într-o întreagă suită de scene, pe prim plan rămîne mereu Titus, pus de scriitor să formuleze singur alternativa tragică, de ordin istoric cu care el confruntă iubirea:

«Pot eu sluji tiranii pe care i-am înfrînt?»[3]

Voltaire face astfel eforturi notabile pentru a-și introduce eroul în acest spațiu tragic al opțiunii cu care ne-a familiarizat dramaturgia clasică. Copleșit de iubire, Titus nu poate opta pentru datorie. De aceea, el trebuie să ispășească greșala alegerii unui drum eronat, prin moarte, în vreme ce Brutus, tatăl său, optînd pentru datorie, este nevoit s-o consfințească prin sancționarea gravă a fiului său.

Dacă dialogul dintre Titus și Tulia este adesea artificial și lipsit astfel de un dramatism autentic, patetis-

[1] *Op. cit.*, p. 101.
[2] *Op. cit.*, p. 108.
[3] *Op. cit.*, p. 126.

Scanned with CamScanner

mul lui Brutus, ca tată îndurerat, are însă o grandoare viabilă:

«Ilai sprijin drag, pe care-l speram la bătrînețe,
Îmbrățișează-ți tatăl, deși te-a condamnat,
Lovindu-ți crima, Roma s-admire moartea ta»[1].

Voltaire își propune astfel să realizeze prin jertfă apoteoza tatălui, ca simbol al spiritului republican, iar prin moarte pe aceea a fiului, atras de pasiune și eroare.

Semnificativă prin enunțul unor principii iluministe, alegoria tragică despre Brutus are un caracter epigonic.

Dacă tragedia aceasta constituie astfel o alegorie despre libertate și luptă împotriva monarhismului despotic, *Zaira* (1732) este o parabolă despre *toleranță*. Mai aproape de formula teatrului shakespearian decît de aceea a tragicilor greci, Voltaire realizează prin sultanul Orosman un nou Othello, care ucide orbit de furia geloziei. Dacă parabola tragediei lui Voltaire s-ar fi oprit aici, ea ar fi fost doar o imitație mediocră. Dar autorul nu se limitează la explorarea geloziei, nefiind preocupat doar de realizarea unei noi tragedii pasionale, ci de conflictul aberant ce poate rezulta din antinomiile dintre iubire, credință și interesele de stat.

Intriga este în așa manieră structurată, încît această tragedie petrecută în vremea cruciadelor cu cavaleri, evenimente catastrofice și un epilog final exemplificator, să se poată constitui într-o patetică lecție despre toleranță. De aceea peripețiile modifică mereu unele situații previzibile încît caracterul aberant al relațiilor umane, bazate pe agresiune și prejudecăți, să poată rezulta cu toată puterea. Cuplul fundamental este deci în așa manieră conceput pentru a putea fi subliniate antinomiile religioase. Sultanul Orosman este îndrăgostit de frumoasa creștină Zaira, rămasă din copilărie la Ierusalim, unde se găseau ca prizonieri și alți francezi pentru a căror răscumpărare cavalerul Nerestan plecase în patrie spre a obține sumele necesare.

Voltaire este însă un adept al «loviturilor de teatru», al peripețiilor absolut neprevizibile, destinate să țină locul proceselor psihice care solicitau o investigare complexă.

[1] *Op. cit.*, p. 148—149.

Scanned with CamScanner

De aceea intriga din *Zaira* este marcată de coincidenţe forţate, *imbroglio*-uri tragice, artificiale. Ca şi în teatrul absurd de idei, de genul celui cultivat de Camus, în *Zaira* tragicul este declanşat de un *malentendu*.

Sultanul acordă eliberarea prizonierilor cu excepţia regelui Lusignan. Îndrăgostită, Zaira acceptase căsătoria cu Orosman şi refuză întoarcerea în Franţa. În această etapă de evoluţie a intrigii Voltaire introduce prima lovitură de teatru: Zaira află că este sora lui Nerestan şi că amîndoi sînt fiii regelui prizonier.

Pe această cale scriitorul introduce pretextul luptei dintre pasiune şi datorie, cu care ne-a obişnuit teatrul clasic.

Un bilet al lui Nerestan, trimis sorei sale, care începea cu formula obişnuită, «dragă Zaira», este cauza care declanşează gelozia tragică. Bănuită de trădare de către sultanul gelos, Zaira, care venea să-şi întîlnească încă o dată fratele, este ucisă cu pumnalul. Copleşit de durere, Nerestan îşi plînge sora, iar sultanul, după ce constată confuzia tragică, se străpunge cu pumnalul, nu înainte de a elibera toţi prizonierii.

În felul acesta ipostaza unui nou Othello este reeditată într-un context diferit. Critica a remarcat de multă vreme că în cazul în care biletul lui Nerestan ar fi început cu formula «dragă soră», nu «dragă Zaira», confuzia tragică nu ar fi avut loc. Dar alături de această ambiguizare artificială a situaţiilor declanşatoare de gelozie furibundă, există un fundal mai general al parabolei, caracterizat prin luptele religioase fanatice, care impune lecţia despre «toleranţă» a scriitorului iluminist. Unele situaţii aberante sînt create de scriitor în acest scop. Personajele sale nu izbutesc că capete complexitate şi nu au nici adîncimea eroului cu structură unidimensională din tragedia clasică.

Caracterul programatic, tezist al teatrului lui Voltaire rezultă şi din titlul unei opere ca *Mahomet sau fanatismul* jucată la Paris, după multe dificultăţi, abia în 1742.

Pentru a combate fanatismul, dramaturgul francez realizează astfel încă o parabolă bazată pe un caz exemplificator care are un scop antisacral. Mahomet este în

Scanned with CamScanner

primul rînd dezeroizat, înfăţişat ca un ins viclean, lipsit de scrupule, religia fiind pentru acest impostor doar un mijloc de asuprire a popoarelor.

Conflictul fundamental evoluează şi de data aceasta între personajul protagonist, Mahomet, şi antagonistul reprezentat de Zopire, şeriful din Mecca. În acest gen de teatru de idei, declararea conflictului se face printr-un limbaj agresiv, destinat să suplinească absenţa evenimentelor violente pe care abia le declanşează.

Întîlnirea dintre cele două personaje este caracterizată prin tipul acesta de replică agresivă, investită de autor cu o complexă forţă de demitizare:

«Roşesc doar pentru tine
a cărui viclenie ce ştie să dezbine
şi ţara a tîrît-o la marginea pieirii,
tu cel ce-arunci sămînţa rea a ticăloşirii
şi ai adus războiul cînd pacea era-n toi.
.....

Tiran al ţării tale, aşa-n lăcaşul meu
vii tu să-mi dărui pacea, vestind un Dumnezeu?»[1]

Şi de data aceasta Voltaire a realizat un transfer de realitate, conflictul de la Mecca, cu toate consecinţele fanatismului şi ale luptelor religioase, fiind doar un substitut al unor situaţii similare din vremea scriitorului.

Sporul actului tragic este realizat şi de data aceasta de scriitor prin «lovitura de teatru». Personajul de legătură pus de Mahomet să-l ucidă pe Zopire este fiul acestuia. Dar sclavul Seide află adevărul doar după comiterea crimei. Lecţia parabolei rezultă din epilogul tragediei.

Dramaturgia lui Voltaire are un caracter polemic la fel cu scrierile în proză sau poemele sale epice. Polemica scriitorului este de idei. Personajele şi conflictele create slujesc în exclusivitate la propagarea unor principii. Inovaţiile sînt extrem de reduse. Ele vizează eroii naţionali, costumele, structura scenei şi regia. Sub influenţa lui Shakespeare, Voltaire nu mai respinge miracolul în artă *(Semiramis)*, lărgind astfel sfera de alegere a subiec-

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, p. 114—115.

telor de la *Oedip* și *Moartea lui Cezar* pînă la *Meropa*. Privită în ansamblu, opera sa dramatică aparține unui epigon al clasicismului care nu mai poate reactualiza un gen amenințat de perimare.

O altă tentativă de revitalizare a tragediei vine din Italia, fiind reprezentată de Vittorio Alfieri (1749—1803), care este un spirit liberal al epocii. Într-un eseu al său intitulat *Prințul și literele*, autorul afirmă:

«Adevărații scriitori sînt tribuni onorați ai popoarelor sclave, fiind sublimi și naturali. Crescuți în această demnitate, prin forța și entuziasmul lor, ei imprimă în inima popoarelor dragostea de adevăr, de ceea ce este just, măreț și util, reprezentînd libertatea care rezultă în mod firesc din toate acestea. Teatrul, proza, istoria, elocința, întreaga literatură devin astfel o școală vie a virtuții și a libertății. Asemenea opere vor fi fără îndoială interzise, împiedicate să apară, urmărite. Dar ele sînt citite, utile și pe marginea lor se poate medita...[1]»

În evoluția teatrului italian tragedia din veacurile anterioare nu a căpătat strălucirea celei din Franța. Unele tradiții clasice sînt reprezentate de Federico della Valle, Carlo de Dottori. Scipione Maffei realizează și el o *Meropă* (1713), ca și Voltaire în Franța. Alfieri încearcă, la fel ca autorul *Zairei*, să facă din opera sa o tribună de luptă și de idei. În prefața unui eseu al său, *Despre tiranie* (1777), autorul declară că paginile operei sale sînt dedicate ideii de libertate.

Cunoscător profund al teatrului clasic, preocupat de problemele procesului de creație Alfieri realizează o operă bogată, cu o tematică variată, specifică unei literaturi de tranziție care pendulează între clasicism, iluminism și preromantism. Autorul scrie tragedii de inspirație variată ca *Cleopatra*, *Filippo*, *Antigona*, *Maria Stuart*, *Brutus I*, *Saul*. Acestea demonstrează receptivitatea sa atît față de subiectele oferite de antichitate, cît și față de cele din alte epoci și arii geografice.

Bineînțeles că simpla selecție a unor subiecte de tragedie nu este elocventă pentru configurarea personalității unui dramaturg. În începuturile sale literare, după unele preliminarii lipsite de semnificație, Alfieri

[1] Apud L. Thoorens, *Panorama des littératures*, Marabout Université, III, 1966, p. 220.

Scanned with CamScanner

scrie *Filippo* (1775), tragedie inspirată de evenimentele desprinse din istoria Spaniei din vremea lui Filip al II-lea și a fiului său Carlos. Opera lui Alfieri pleacă astfel de la unele fapte istorice care stau și la baza dramei *Don Carlos* de Schiller și *Egmont* de Goethe.

Dramaturgul italian aduce o selecție proprie a evenimentelor care contribuie la cristalizarea intrigii și a sensului ei.

Filip al II-lea este reprezentat ca un exponent al tiraniei. Aceasta îl dezumanizează, alienîndu-l în relațiile cu ființele cele mai apropiate. Acuzîndu-și în mod absurd fiul de atentat împotriva lui, Filip îl trimite la închisoare, punînd la cale să-i fie ucis în același timp cel mai apropiat prieten. Ca și în drama *Don Carlos* de Schiller, Alfieri păstrează și el acea dublă intrigă de factură politică și sentimentală. Oponent al tatălui său pe planul ideilor, Don Carlos este îndrăgostit și de soția acestuia, Izabela. Epilogul piesei este profund tragic, mult mai complex din acest punct de vedere decît la Schiller. Supus unor dure și aberante încercări, Don Carlos se sinucide, șansele lui de luptă împotriva tiraniei fiind total anulate. Regina îndurerată face la fel. Confruntat cu actele terorii, Filip apare ca un monstru neameliorabil. Opera se susține prin finețea investigației psihologice, concizia replicii și dramatismul pasiunilor devastatoare.

De la istoria Spaniei, Alfieri se întoarce și el, ca și dascălii săi din teatrul clasic, spre modelele oferite de cultura greacă și istoria romană. În *Antigona* (1776) regăsim aceeași intrigă cunoscută din opera lui Sofocle. Dar în opoziția dintre legea inflexibilă, reprezentată de regele tiran, și acțiunea nonconformistă, Alfieri anticipează spiritul modern, punînd accentul pe Antigona. Lait-motivul luptei dintre libertate și tiranie traversează și tragediile *Agamemnon* și *Orestia*, ca și acelea inspirate de istoria romană în versiunea lui Tit Liviu, cum sînt *Virginia*, *Sofonisba*, *Brutus I*, *Brutus al II-lea* și altele.

Semnificativă pentru arta de dramaturg a lui Alfieri ni se pare tragedia *Brutus I* (1786—1787). Spre deosebire de Voltaire, scriitorul italian realizează dinamica intrigii

Scanned with CamScanner

nu atît prin replicile socratice, care duc la înfruntarea de idei, ci printr-o imensă mișcare de personaje. Faptul acesta îl determină pe istoricul literar Vito Pandolfi să compare acea largă mișcare a poporului sau a soldaților și a senatorilor, cu scenele de masă din unele tragedii ale lui Shakespeare, ca *Iuliu Cezar* și *Coriolan*.

Alfieri nu-și construiește opera prin realizarea unor cupluri simple de personaje. Evenimentele de prim plan sînt oferite de revolta poporului roman, întemeierea republicii, conjurația monarhiștilor și condamnarea lor. Opera aceasta tragică este spectaculoasă și grandioasă, preferințele scriitorului pentru asemenea scene fiind cunoscute. Alte tragedii sînt însă de la început sortite eșecului. În *Brutus al II-lea* (1782—1787) pasiunea excesivă pentru idei distruge opera ca spectacol, iar *Cea de a doua Alcestă* demonstrează degradarea tragediei în melodramă.

Alfieri face astfel și el un teatru de idei, dar acesta este mereu susținut de fluxul evenimentelor. Dar ca și la Voltaire, căutarea soluțiilor de revitalizare a tragediei, prin exploatarea acelorași vechi surse de inspirație, duce încetul cu încetul la degradarea acestei milenare specii literare, pe care excesul de teatralitate nu o mai poate salva.

Mai receptiv față de nou decît Voltaire, Alfieri nu a depășit nici el decît în foarte puține cazuri ambițiile unui teatru abstract al cărui spirit libertar nu l-a putut însă salva de la perimare.

De altfel, cele mai multe încercări de continuare a tragediei se fac în acest sens, spiritul clasicizant fiind și mai puternic în alte țări unde ideile iluministe nu pătrunseseră încă în teatru, deși se cristalizaseră de multă vreme în peisajul general al culturii. Addison scrie astfel o tragedie despre «Cato» iar în Germania, Gottsched, care rămîne teoreticianul cel mai rigid al teatrului, publică un *Cato murind*. Spațiul acesta poetic steril nu mai era capabil să ducă la înnoirea tragediei în așa măsură, încît ea să-și recapete prestigiul.

De aceea rezervele față de tragedie, considerată un gen de teatru perimat, și polemicile privitoare la înnoirea artei dramatice se intensifică. Ele sînt formulate de

Scanned with CamScanner

personalităţi artistice cu o formaţie diversă, fiind exprimate în primul rînd în acele ţări unde rezistenţa spiritului clasic la tentaţiile de inovare era foarte pronunţată.

Opoziţia aceasta faţă de tragedie va duce în cele din urmă la impunerea unui nou gen de teatru reprezentat de drama burgheză. Ea vine din partea unor scriitori cu formaţie literară eterogenă ca: Diderot, Lessing, Sebastien Mercier, Beaumarchais şi Goldoni, la care se pot adăuga apărătorii melodramei, ca Rousseau, sau ai «comediei larmoiante» ca O. Goldsmith.

Adeseori pledoaria esteticienilor şi a dramaturgilor pentru drama burgheză este realizată concomitent cu cerinţa de diversificare şi înnoire a comediei, al cărei univers tipologic trebuia să reprezinte specificul societăţii din acea vreme.

O contribuţie fundamentală în legătură cu dezbaterile privitoare la drama şi comedia burgheză este reprezentată de eseul lui Diderot, *Despre poezia dramatică* (1758). Scriitorul francez pleacă de la specificul operei de teatru, stabileşte deosebiri între diversele specii ale dramaturgiei, caută noi soluţii, care merg de la specificul operei pînă la arta spectacolului.

Diderot nu se îndepărtează de conceptul artei ca *mimesis*. Teatrul face prin urmare parte din seria «artelor imitative». Dramaturgia are, după părerea sa, rostul de a sesiza *«miezul lucrurilor»*, de a le *«transpune fizic din natură»*. Dar coeficientul de imitare a realităţii este diferit în speciile de teatru. Dacă în tragedie selecţia de evenimente se face din istorie, care furnizează date reale, ficţiunea pe marginea acestora fiind mai redusă, în comedie poetul creează totul. Oricum, Diderot îi lasă scriitorului libertatea de a-şi alege subiectul după bunul său plac. În consideraţiile sale despre estetica teatrului, gînditorul francez pleacă de la Fontenelle. El pledează pentru o respectare elastică a unităţilor în teatru, precum şi pentru o intrigă simplă în care accentul să nu cadă pe aglomerarea excesivă a operei cu evenimente, ci pe capacitatea scriitorului de investigare a pasiunilor umane şi de reprezentare a unor caractere.

Diderot împarte dramaturgia în patru categorii fundamentale:

Scanned with CamScanner

1. «Comedia veselă», care are ca subiect ridicolul şi viciul.

2. «Comedia serioasă», care vizează virtutea şi datoriile omului.

3. «Tragedia burgheză», al cărei obiectiv este reprezentat de moravurile domestice.

4. «Tragedia propriu-zisă», în a cărei sferă intră catastrofele publice şi marile nenorociri.

În consideraţiile sale din eseul *Despre poezia dramatică*, scriitorul acordă o deosebită atenţie dramei morale, teatrul fiind, în general, domeniul cel mai adecvat de dezbatere a unor probleme etice care ne determină să iubim virtutea şi să urîm viciul.

Diderot pledează pentru o anumită artă realistă, concepută din multe puncte de vedere în maniera clasicilor, dar care nu este lipsită de anumite implicaţii sentimentale. Influenţa lui Richardson se exercită cu discreţie asupra artei şi gîndirii sale estetice, fapt pe care îl constatăm şi la un alt inovator al dramaturgiei, ca Lessing.

Scriitorul francez cere o anumină exactitate a scenelor, precum şi o precizare şi diferenţiere a caracterelor în funcţie de mediu şi profesiune. Artificiile din dramaturgia vremii sînt apreciate de el în mod diferenţiat. Dacă acceptă «loviturile de teatru», ca şi Voltaire, cere în schimb suprimarea valeţilor şi a confidenţilor care încarcă în mod excesiv spectacolul.

Nu se poate trece de asemenea cu vederea faptul că într-o epocă puţin preocupată teoretic de arta spectacolului, Diderot acordă o atenţie deosebită structurii scenei şi jocului actorilor. El este doar acela care cere scoaterea spectatorilor din scenă şi introducerea celui de-al patrulea perete, care este cortina.

Preliminariile unei adevărate estetici a jocului actorilor rezultă din eseul său, *Paradoxul actorului* (1770). Diderot este cel dintîi scriitor şi estetician care încearcă să afirme şi să legitimeze o motivaţie raţionalistă referitoare la arta interpretativă a actorului. Teza fundamentală pe care scriitorul francez îşi propune să o ilustreze vizează faptul că actorul are nevoie de mai multă judecată şi de mai puţină sensibilitate. După părerea sa,

Scanned with CamScanner

sensibilitatea excesivă este aceea care întreţine mediocritatea, în vreme ce absenţa acesteia îi poate ajuta pe actori să atingă sublimul.

În sprijinul acestei teze de incontestabilă noutate în epocă Diderot aduce şapte argumente fundamentale:

1. Emoţia nu se poate repeta la comandă. Dacă actorul se bazează pe sensibilitate el devine inegal, prin urmare, bun într-o seară şi slab în alta.

2. Atitudinea şi compoziţia sînt necesare, precum şi o anumită transpunere, dar pentru a da viaţă personajelor actorul trebuie să se ridice prin inteligenţă la înălţimea rolului, dominîndu-şi propriile emoţii.

3. Procesul formării emoţiei nu este acelaşi în cazul unui eveniment obişnuit şi al unei reprezentări estetice.

4. Actorul stăpîn pe mijloacele sale este cel matur şi calm, nu tînărul prea impetuos.

5. Experienţa a demonstrat că actorii care creează iluzia că sînt emoţionaţi nu sînt.

6. Actorul se prezintă foarte bine nu în focul emoţiilor prime, ci după săptămîni întregi de lucru, cînd este blazat.

7. Ceea ce se pretinde actorilor se cere tuturor oamenilor superiori. Emoţia este potrivnică funcţiilor intelectuale.

Pornind de la o demonstraţie care vizează arta interpretării actorului, scriitorul francez ajunge în cele din urmă la formularea unor exigenţe care au în vedere comportamentul intelectual superior, în general.

În pofida unor evidente exagerări, estetica intelectualistă, care îşi propune să demonstreze supremaţia raţiunii asupra emoţiei, nu a rămas fără ecou pe parcursul timpului. Concepţia lui Brecht despre «efectul de distanţare», care stă la baza esteticii antiaristotelice, nu este străină de principiile exprimate de scriitorul francez. Se ştie doar că, în anii de exil, dramaturgul german pusese bazele unei asociaţii de teatru denumită *Diderot-Geselschaft*.

Concepţia lui Diderot despre jocul actorului ne permite să vedem în el un anticipator al teoriei «efectului de distanţare» şi totodată un strălucit exeget al dramei şi al comediei burgheze.

Scanned with CamScanner

Pleclnd de la conceptul de artă ca *mimesis*, Diderot pune bazele unei estetici realiste, fundamentată pe anumite coordonate psihologice intelectualiste.

Dacă unele principii exprimate de Diderot nu au avut un larg ecou imediat în Franţa, numeroase sugestii desprinse din consideraţiile acestuia despre teatru au fost reţinute de esteticianul german Lessing.

Opera prin care acesta îşi propunea să îndrumeze dramaturgia germană pe o cale fertilă şi prin care se distanţa de clasicismul francez este *Dramaturgia de la Hamburg*. Cititorul se găseşte în faţa unui adevărat caleidoscop literar, justificat de altfel şi prin finalitatea sa. *Dramaturgia de la Hamburg* a apărut iniţial în bucăţi izolate, între anii 1764—1769, însumînd recenzii şi dări de seamă asupra unor spectacole de la teatrul din Hamburg, cărora autorul, înclinat spre generalizarea estetică, le dă mereu o amplă justificare teoretică. În felul acesta sînt analizate unele piese de Corneille şi Racine, se fac ample referinţe la teatrul grec şi comedia romană, şi se emit judecăţi pline de profunzime asupra dramaturgiei lui Shakespeare. Lessing realizează astfel o complexă teorie a genului dramatic în care sînt fixate coordonatele tragediei, ale comediei şi, în cele din urmă, ale dramei burgheze pe care avea s-o ilustreze prin propria sa creaţie artistică. Punctul de plecare este *Poetica* lui Aristotel. După exemplul grecilor, mărturiseşte autorul, a intenţionat să-şi intituleze opera *Didascalii din Hamburg*, dar a renunţat la această idee de teama de a nu fi acuzat de imitaţie.[1]

Intenţiile scriitorului sînt multiple. El precizează că:

«Această dramaturgie va să ţină o evidenţă a tuturor pieselor ce se vor reprezenta, şi va să însoţească fiecare pas pe care arta, atît a poetului, cît şi a actorului, îl va face aici.»[2]

Dar Lessing este un spirit critic prin excelenţă. Tentaţiile sale inovatoare nu se manifestă numai prin judecăţile severe referitoare la Corneille, Racine, Voltaire, ci şi prin maniera liberă, personală, prin care interpretează *Poetica* lui Aristotel. După părerea sa, tragedia nu inspiră

[1] Lessing, *Opere*, I, E.S.P.L.A., 1958, p. 141.
[2] *Op. cit.*, p. 41.

Scanned with CamScanner

mila și *groaza*, ci *mila* și *teama*, gînditorul grec fiind, după părerea sa, «înțeles greșit, tradus greșit»[1].

În pofida acestor amendamente aduse principiilor aristotelice, Lessing rămîne un adept al esteticii emoționaliste și totodată un decis apărător al artei învestite cu o funcție etică. În considerațiile sale despre comedie (art. XXIX) atitudinea aceasta devine foarte evidentă. Abordînd problema comediilor de moravuri Lessing sesizează un anumit specific local și național pe care acestea îl pot căpăta, întrebîndu-se cum poate fi găsită modalitatea cea mai firească de a le reprezenta pe scenele de teatru.

Admirația esteticianului german pentru dramaturgia din antichitate, conjugată cu cea pentru unii scriitori renascentiști, nu exclude anumite rezerve critice formulate față de clasicii francezi din secolul al XVII-lea și năzuința de a exprima unele cerințe specifice artei epocii și culturii în ambianța căreia trăia.

Lessing înțelege astfel semnificația unității de acțiune în antichitate și în cele din urmă corelatele ei privitoare la timp și spațiu în teatru, dar nu acceptă ca acestea să fie transformate în adevărate canoane constrîngătoare sau dogme în funcție de care să fie rostite anumite judecăți estetice:

«Din partea mea, Meropele lui Voltaire și ale lui Maffei ar putea să dureze opt zile și să se petreacă în șapte locuri din Grecia. Numai să aibă frumusețea care să mă facă să uit aceste pedanterii. Cea mai strictă respectare a regulilor nu poate să compenseze cea mai mică greșeală în caracterizarea personajelor.»[2]

Fuziunea între principiile clasice și moderne este aceea care dă nota specifică esteticii teatrale, formulată de Lessing. Esteticianul german se configurează astfel ca un exponent al motivației cauzale, raționale a faptelor personajelor, și, totodată, ca un adept al reprezentării unui comportament general, cînd caracterul uman apare determinat de anumite împrejurări precise (art. XIX).

Dar aceste exigențe vizează un teatru nou, populat cu personaje firești desprinse dintr-o altă lume, deosebită de

[1] *Op. cit.*, p. 99.
[2] *Op. cit.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

acele «scheme supraumane» cu care ne-a obișnuit clasicismul francez.

Dacă universul tragediei este «o teodicee»[1], în care apare conflictul dintre om și divinitate, în comedia burgheză trebuie să se configureze o lume reală, cu evenimente și personaje desprinse din contemporaneitatea națională. În felul acesta considerațiile lui Lessing despre teatrul antic, renascentist și clasic francez ancorează în definirea unor cerințe relative la teatrul național, drama și comedia burgheză găsindu-și astfel un nou și strălucit apărător. Scoțînd teatrul din sfera supranaturalului și a canoanelor celor trei unități, Lessing îi precizează astfel o nouă funcție socială și etică, corespunzătoare cerințelor majore ale gîndirii iluministe. De pe o altă platformă de idei decît Herder, Lessing se configurează ca un estetician clarvăzător care propagă o artă națională, profund originală, inspirată din tradițiile poporului german.

Una din pozițiile cele mai violente de negare a perspectivelor teatrului de factură clasică este formulată de Sebastien Mercier în *Despre teatru sau eseu despre arta dramatică* (1773). Scriitorul pleacă de la premisa falsității teatrului din secolul al XVII-lea pentru considerentul că a amestecat aventurile eroilor din antichitate cu sentimentele noastre.

Judecînd astfel teatrul din perspectiva cerințelor contemporaneității, Sebastien Mercier precizează că tragedia s-a degradat într-un fel de farsă serioasă, bazată pe antecedente greu de înțeles, iar comedia a devenit și ea falsă și aridă, ceea ce o face să nu mai poată corespunde cerințelor epocii moderne.

Genul de teatru pe care Sebastien Mercier îl consideră adecvat timpului său este drama. Pledînd pentru o dramaturgie care să fie înțeleasă de toți spectatorii și care să poată aduce pe scenă oameni din păturile mijlocii, cu profilul lor caracteristic, scriitorul francez vede în dramă, ca și Victor Hugo mult mai tîrziu, o expresie a artei totale.

---

[1] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, p. 180.

Scanned with CamScanner

Eroul dramei nu mai este privit ca un personaj dominat de voință și rațiune, ca în tragediile lui Corneille, ci ca o ființă plină de sensibilitate.

Adversar al regulii celor trei unități și al teatrului în versuri, apărător al dramei capabile să iluzioneze și să contopească în structura ei toate celelalte specii de teatru, Sebastien Mercier este scriitorul care cere în plin secol al luminilor să fie adus poporul pe scenă și să se scrie pentru popor. Finalitatea teatrului, atît de mult dezbătută în această epocă, n-a declanșat nici o altă poziție mai răspicată ca aceasta.

Ni se pare în același timp semnificativ faptul că un excelent creator al comediei burgheze, cum a fost Beaumarchais, se arată deosebit de entuziasmat de rolul dramei burgheze, pe care a cultivat-o cu mai puțini sorți de izbîndă. În prefața dramei *Eugenia* (1767) autorul pledează în mod deschis pentru o dramă serioasă a cărei superioritate asupra comediei ar rezulta și din efectele mai adînci pe care le poate avea asupra spectatorului. Prima chestiune de o notabilă importanță, abordată de autor, vizează necesitatea selectării unor teme și subiecte inspirate din contemporaneitate:

«Ce mă interesează pe mine, cetățean pașnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, revoluțiile de la Atena și Roma? Ce interes veritabil pot eu să am pentru moartea unui tiran din Pelopones, sau pentru sacrificiul unei tinere prințese din Aulida?»[1]

O altă problemă dezbătută de Beaumarchais în spiritul epocii sale este aceea a opțiunii sale estetice pentru teatrul în versuri sau în proză. Adeziunea lui pentru teatrul în proză are o multiplă semnificație. Stilul mai simplu, lipsit de podoabe excesive, dialogul neîncorsetat de rimă, absența iluziei nemotivate, toate acestea dau teatrului în proză o mai mare autenticitate, de unde necesitatea ca drama serioasă sau tragedia domestică să meargă pe această cale.

Prefețele și scrisorile explicative ale lui Beaumarchais, care însumează numeroase observații despre arta sa dra-

[1] Apud *L'art du théâtre*, antologie editată de O. Aslan, Éditions Seghers, 1963, p. 204.

Scanned with CamScanner

matică, sînt foarte bogate. Dar pledoaria aceasta pentru «drama serioasă», ni se pare cea mai elocventă. Lumea nouă pe care Beaumarchais o aduce în teatrul său capătă astfel o convingătoare și strălucită justificare teoretică.

Dacă scriitorul francez se declară astfel adeptul «dramei burgheze», în Anglia, scriitorul Oliver Goldsmith nu ezită să pună în lumină avantajele «comediei larmoiante». Genul acesta fusese cultivat și mai înainte, dar prozatorul și dramaturgul englez consideră că noua «comedie sentimentală» din secolul al XVIII-lea trebuie să aducă pe scenă aceeași lume pentru care optase și Lessing sau Beaumarchais:

«Un nou gen de compoziție dramatică a fost introdus, sub numele de comedie sentimentală, unde se arată mai mult virtuțile vieții particulare, decît viciile, nefericirile mai mult decît erorile numele, acestea stîrnind interesul piesei»[1].

Oliver Goldsmith justifică necesitatea comediei sentimentale atît prin succesul ei și facilitatea cu care este creată, cît și prin capacitatea de amuzare a publicului, considerată de autor ca o cerință fundamentală.

Declanșată pe un alt plan al dezbaterilor estetice și al opțiunilor literare, disputa îndelungată dintre clasici și moderni nu-și găsește în această epocă literară de tranziție o rezolvare tranșantă.

Ceea ce ni se pare de la început demn de reținut în această complexă polemică despre regulile imutabile, despre teatrul în versuri sau în proză, despre conflictele etice și sociale selectate din trecut sau din prezent, despre antinomiile istoricitate-anistoricitate și imitație-originalitate este delimitarea spiritelor epigonice clasicizante și constituirea nucleului modern care apăra drama și comedia burgheză.

Determinată deseori de opoziția sau adeziunea față de teatrul shakespearian, înnoirea teoretică a concepției despre teatru este susținută în numeroase arii de cultură, prin opere literare profund viabile. Într-o vreme în care tragedia de factură clasică găsea din ce în ce mai puțini adepți, fiind socotită un gen perimat, drama și comedia burgheză înregistrează o deosebită eflorescență. Evident

[1] *Op. cit.*, p. 200.

Scanned with CamScanner

că nu întotdeauna cantitatea imensă de teatru care s-a scris în acest secol poartă şi amprenta unei calităţi artistice indiscutabile. Exemplele care se pot recolta din istoria dramei ni se par elocvente. Atît Diderot, cît şi Beaumarchais, Marivaux, Goldsmith şi Lessing scriu drame burgheze. Dar din această impresionantă suită de autori care experimentează noul gen de teatru pentru care pledează, dramaturgia lui Lessing deţine un loc deosebit. Începuturile activităţii sale nu indică o direcţie precisă. În suita experienţelor de tinereţe trebuie situate opere ca *Tînărul savant*, jucată în 1749, fragmentul din *Samuel Henzi*, precum şi comediile *Liberul cugetător* şi *Evreii*, care datează din acelaşi an. În 1759 realizează tragedia *Philotas* care este de inspiraţie sofocliană şi începe să scrie *Faust*, care nu ajunge să depăşească stadiul de fragment.

Încercările de tinereţe ne permit să întrevedem elogiul spiritului republican şi al ideii de revoluţie, precum şi năzuinţa scriitorului de a-şi căuta alte modele decît cele pe care i le putea oferi dramaturgia franceză. Opera cu care Lessing se impune pe scenele germane este *Miss Sarah Sampson*, jucată la Frankfurt (1755) cu un succes notabil care se repetă mai tîrziu şi în Franţa.[1]

Opera aceasta este de fapt o dramă larmoiantă în genul celor cultivate de Goldsmith, dar motivul seducţiei şi sancţiunea răului amintesc mai degrabă conflictele din romanele sentimentale scrise de Richardson. Cazul unui scriitor de formaţie iluministă care scrie drame sentimentale nu este izolat. Diderot care realizase un entuziast elogiu al lui Richardson, face acelaşi lucru atît în teatru, cît şi în romanul său *Călugăriţa*. Aşa cum pe plan filozofic elogiul raţiunii nu a exclus pe tot parcursul epocii luminilor cultul sentimentului, la fel şi în teatru coexistenţa dramei larmoiante cu parabola de idei rămîne mereu posibilă.

Lessing se impune deci pe scenele germane cu o asemenea dramă sentimentală, populată cu personaje virtuoase şi ingenue şi tipuri demonice de vicioşi. Conflictul dintre bine şi rău este explorat cu precădere de acest

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, Marabout Université, 1968, p. 313.

Scanned with CamScanner

scriitor moralist care nu ezită nici o clipă să facă elogiul omului bun în creaţia sa literară.

Într-o conferinţă despre Lessing (1829) H. A. Korff afirmă pe bună dreptate că omul modern, al cărui elogiu îl face dramaturgul german în opera sa, se caracterizează prin trei trăsături fundamentale: «libertate», «idealism» şi «toleranţă».[1]

Într-adevăr, eroii lui Lessing fac din idealul etic o adevărată religie a existenţei lor pentru care sînt întotdeauna gata să se jertfească. Itinerariul existenţei lui Miss Sarah Sampson, Telheim, Emilia Galotti, Nathan rămîne ilustrativ în acest sens.

Miss Sarah Sampson este o dramă sentimentală tipică despre seducţie, eroare, culpabilitate, răzbunare şi iertare. Personajele sînt în aşa fel concepute de autor încît să poată întruchipa atitudini fundamentale cu un caracter exemplificator. Spiritul moralist al lui Lessing se face de pe acum simţit. De aceea drama sa este în aşa fel concepută încît să poată căpăta caracterul unei parabole. Ca şi Lovelace din romanul lui Richardson, Mellefont este în această dramă seducătorul prin excelenţă. Dragostea pentru Sarah şi viaţa simplă pe care aceasta o trăieşte într-o modestă casă de provincie îl determină să-şi schimbe viaţa. Dar trecutul său este prea apăsător pentru ca ieşirea din această criză să poată căpăta un caracter fericit. Autorul introduce în evoluţia conflictului pe diabolica Marwood, iubita de altădată a lui Mellefont. Ea o otrăveşte pe Sarah în momentul în care tatăl ei era gata să accepte unirea celor doi tineri; Sarah moare nu înainte de a cere pentru Marwood o generoasă iertare. Disperat, Mellefont se sinucide peste cadavrul ei, iar Arabella, fiica lui Mellefont şi a lui Marwood, este adoptată de tatăl victimei.

Drama lui Lessing este astfel aglomerată cu numeroase surprize, evenimente violente, morţi precipitate, totul fiind proiectat pe un fond general de profundă umanitate.

Construită după modele engleze drama creată de Lessing este plină de artificii destinate să sporească implicaţiile sale eticiste. Dar superlativele morale ale eroilor

[1] H. A. Korff, *Lessing, Kleist, Schiller*, Koehler und Amelang, Leipzig, 1961, p. 7.

Scanned with CamScanner

săi sînt mereu anihilate de un cadru ostil, de unde nota de patetism lacrimogen a acestor zbateri fără sens.

Dacă *Miss Sarah Sampson* este o dramă sentimentală, *Minna von Barnhelm* (1763—1767) reprezintă un amestec fericit de comedie și dramă serioasă, fapt care nu-i împiedică pe unii istorici literari germani să o considere «Prima comedie clasică germană»[1].

Ceea ce conferă o valoare deosebită acestei opere este în primul rînd faptul că atacă o temă și reprezintă evenimente desprinse din viața Germaniei. Acțiunea piesei este plasată de autor în timpul războiului de șapte ani. Conflictul este iarăși de natură etică. Cu acesta sînt împletite mici drame și comedii sentimentale, replici antirăzboinice și antimilitariste, pasaje elocvente despre egalitatea dintre sexe etc. Comedia aceasta serioasă are, de fapt, o dublă acțiune. Conflictul principal însumează cuplul Telheim-Minna, și cel secundar pe Werner și Francisca. Procedeul acesta al acțiunilor paralele și al cuplurilor care dau o anumită simetrie operei este frecvent întîlnit în comedia clasică. Dar ceea ce deosebește opera lui Lessing de dramaturgia clasică este în primul rînd faptul că aici atît personajele care reprezintă lumea de sus, cît și acelea selectate din rîndul slujitorilor sînt privite în aceeași lumină favorabilă.

Conflictul operei este generat și în acest caz de o eroare și de excesul spiritului de autojertfire al victimelor, de unde amestecul permanent de dramă cu un ton grav și de comedie larmoiantă. Pe plan etico-social victima este reprezentată de maiorul Telheim. După faptele de glorie din timpul războiului de șapte ani este demis din armată și suspicionat de acte necinstite. O victimă este și Minna, partenera sa, părăsită de el dintr-un excesiv spirit de onoare, care nu poate tolera degradarea, fie ea chiar aparentă, nici în viața sentimentală.

Intriga din Minna von Barnhelm este concepută ca un voiaj dictat de descoperirea unui adevăr afectiv, care se conjugă însă în mod implacabil cu unul de ordin etic. Traiectul acesta plin de obstacole tragicomice duce în cele din urmă la realizarea unei duble consonanțe senti-

[1] Vezi *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Hrsg. H. J. Geerdts, Berlin, 1965, p. 185.

Scanned with CamScanner

mentale. Din operă nu lipsesc nici travestirile, recunoaşterile, *imbroglio*-urile comice etc. De fapt, conflictul dintre Minna şi Telheim este doar aparent. El este întreţinut de cauze exterioare lor. De aceea nu dispare decît o dată cu anularea acestora. Se poate spune că adevăratele surse ale conflictului din această operă sînt determinate de antinomia dintre o fericire conjugală mult dorită şi eroarea unui sistem de care individul nu se poate elibera singur.

Procedeele de detaliu folosite de dramaturg poartă amprenta comediei clasice. Minna îl caută pe maiorul Telheim printr-un lung voiaj prin ţară. Acesta este dat afară din camera de hotel unde avea să poposească iubita sa. Apare apoi primul semn de recunoaştere, reprezentat de inel, după care cuplul principal se angajează într-un dialog susţinut cu argumente desprinse din patrimoniul gîndirii iluministe.

Antinomia care se dezvăluie este între sentiment şi raţiune, la fel ca şi în teatrul clasic, dar baza ei etică apare mult mai pronunţată. Onoarea devine o adevărată religie a protagonistului:

«MINNA: ...Eşti un om nefericit dacă nu mai iubeşti pe nimeni.

VON TELHEIM: Ai dreptate domnişoară, un nefericit nu mai trebuie să iubească pe nimeni. Îşi menţine nefericirea dacă nu poate să cîştige această izbîndă asupra lui însuşi; dacă e în stare să accepte ca cei pe care îi iubeşte să se împărtăşească din nefericirea lui... Ce grea este această izbîndă!... De cînd raţiunea şi necesitatea mi-au poruncit s-o uit pe Minna von Barnhelm, cîtă osteneală mi-am dat!...»[1]

Replica eroinei este construită în acelaşi spirit, dictat de specificitatea dialogului socratic.

«MINNA: Dar fă-mă şi pe mine să pricep cît de raţională e raţiunea aceea, cît de necesară e necesitatea aceea.»[2]

În faţa acestei alternative, Lessing, moralistul, pune în lumină capacitatea de jertfire a eroului său, rezultată din renunţare.

---

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 136—137.
[2] *Op. cit.*, p. 139.

Scanned with CamScanner

«VON TELHEIM: Eu sînt Telheim concediatul, ultragiatul, schilodul... Dumneata celui dintîi i te-ai făgăduit: vrei să-ţi ţii cuvîntul faţă de al doilea».[1]

În felul acesta o profundă motivaţie afectivă se ciocneşte cu un complex, dictat de un traumatism de ordin etico-social produs de o eroare.

Mesajul suveranului anulează această eroare. Consonanţa celor doi tineri devine deplină numai atunci cînd Telheim renunţă la cariera militară în favoarea unei depline fericiri conjugale.

Comedia lui Lessing are astfel un final pozitiv. Telheim şi Minna, şi Werner şi Francisca, se căsătoresc. În cursa lor după fericire oamenii animaţi de idealuri generoase izbutesc, chiar dacă acestea sînt barate de numeroase obstacole. Lessing realizează astfel cea dintîi comedie germană valoroasă, inspirată din viaţa poporului german. De aceea el este socotit pe bună dreptate un adevărat pionier al teatrului naţional german. Satira la adresa prusacismului şi a spiritului mercenar nu poate fi trecută cu vederea.

Idealismul etic profesat de scriitor în această operă nu poate fi despărţit de sentimentul profund al demnităţii umane şi nici de elogiul unor autentice convingeri patriotice. În pofida construcţiei deficitare şi a dialogului adeseori plictisitor şi lipsit de dinamism, *Minna von Barnhelm* deschide calea unui nou gen de teatru în cultura germană.

Un alt pas mai departe pe acest itinerar deschis va fi realizat tot de Lessing cu drama sa *Emilia Galotti* (1772). Sensul alegoric al operei nu este greu de descifrat. Pretextul unei curţi italiene corupte nu reprezintă nimic altceva decît un elementar transfer al realităţii germane într-un alt climat, pentru a fi evitate riscurile cenzurii. Anticipînd mişcarea sturmistă, Lessing atacă tarele absolutismului feudal cu o violenţă nemaiîntîlnită pînă atunci în literatura germană. Dacă motivul fetei ingenue violentată de un suveran tiran era mai vechi în teatru, amploarea satirei cunoaşte puţine anticipări în literatura spaniolă şi italiană.

[1] *Op. cit.*, p. 139.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de *Minna von Barnhelm*, considerată o dramă analitică în care adevărul este dezvăluit lent, *Emilia Galotti* reprezintă un spectacol profund dramatic despre consecinţele nefaste ale absolutismului. Anumite motive întîlnite în *Miss Sarah Sampson* şi în *Minna von Barnhelm* fuzionează în această dramă cu bogate implicaţii sociale.

Seducţia, eroarea tragică a victimei, gelozia, răzbunarea intră în structura conflictului din această operă cu ambiţii shakespeariene. Personajele au o distribuţie funcţională bine determinată. Tiranul seducător, uneltitorul, amanta abandonată, tînăra ingenuă sedusă, tatăl dezonorat, logodnicul ucis indică scara socială a personajelor angajate într-un conflict violent, soldat cu pierderea mai multor vieţi.

Într-o epocă în care scriitorii germani nu-şi puteau permite libertăţi prea mari, Lessing concepe astfel o alegorie în care caracterul nociv al absolutismului este denunţat prin consecinţele pe care le are asupra destinului personal al indivizilor al căror itinerar spre fericirea calmă este definitiv distrus de o forţă superioară lor. Lessing stăruie astfel, în limitele posibile, asupra raportului antinomic dintre individ şi sistem, judecat din perspectiva unei drame sentimentale, lăsînd doar să se înţeleagă celelalte consecinţe sociale mult mai ample.

Prinţul Hettore Gonzago se îndrăgosteşte subit de Emilia Galotti. Pornind de la acest fapt, Lessing construieşte o dramă cu evenimente violente care sînt generate unele de altele. În ziua căsătoriei Emilia este răpită de Marinelli, iar contele Apiani, logodnicul ei, este ucis. După această primă secvenţă tragică scriitorul aduce pe prim plan pe Odoardo, tatăl dezonorat, şi pe contesa Orsina, amanta geloasă şi disprețuită. Violenţa noilor sentimente declanşează alte epiloguri tragice. Drama unui ducat condus de un prinţ tiran, lipsit de orice scrupule, începe să se configureze. Sentimentele de revoltă ale celor ultragiaţi de prinţ sînt legitime. Lessing nu ajunge însă la o rezolvare romantică a sancţionării celui vinovat dar puternic. Dimpotrivă, sancţiunea etică vizează în aceeaşi măsură pe victimă şi pe uneltitor. De aceea epilogul acestei piese cu o intrigă bine con-

Scanned with CamScanner

struită continuă să fie mereu discutat, apărat și contestat de către diferiți istorici literari.

Din spațiul claustrat în care a fost adusă de către seducătorul ei, Emilia, asemenea eroinelor raciniene, nu găsește altă soluție de evadare decît prin moarte. De aceea îi cere lui Odoardo, tatăl cel revoltat și dezonorat, s-o ucidă pe ea, nu pe prințul cel ușuratic. Logica victimei rezultă și ea din idealismul etic excesiv al scriitorului, care-l determină să-și investească personajele ingenue cu o imensă capacitate de jertfire. Dialogul dintre tată și fiică, construit pentru a justifica actul uciderii, este ilustrativ, dar nu și convingător ca motivație psihologică. Argumentele aduse de criticul german Paul Rilla pentru justificarea lui prin relațiile de forțe ale epocii, sînt desprinse din arsenalul cel mai îndoielnic al sociologismului elementar:

«EMILIA: O, tată, dacă te-aș ghici... Dar nu, nici tu nu vrei asta. De ce ai tremura în acest caz? (Cu amărăciune în glas în vreme ce desface trandafirul.) Odinioară a fost într-adevăr un tată, care, pentru a-și scăpa fata de rușine, i-a înfipt cuțitul în inimă, dîndu-i astfel pentru a doua oară viața. Dar asemenea fapte au fost odată! Asemenea părinți nu mai există!

ODOARDO: Ba mai sînt, fiica mea, mai sînt. (Înjunghiind-o.) Doamne, ce-am făcut?»[1]

Piesa culminează astfel cu uciderea victimei, comisă de un tată intransigent, destinat să reprezinte simbolul rigorismului moral. Dar drama aceasta, cu vădite intenții antiabsolutiste, se încheie prin proiectarea durerii generale asupra prințului feudal, cutremurat de consecințele actului său și umanizat prin durere:

«PRINȚUL: ...Doamne! Nu e de ajuns, spre nenorocirea lor că prinții sînt și ei oameni; mai trebuie ca însuși diavolul să-și ia chip și înfățișare de prieten al lor?»[2]

Sancționarea prin moarte a uneltitorului asupra căruia este proiectată întreaga răspundere ni se pare a fi o reminiscență a tragediei clasice, care demonstrează că nobilii comit răul doar incitați de personaje diabolice, provenite din alte medii.

[1] *Op. cit.*, p. 374.
[2] *Op. cit.*, p. 376.

Scanned with CamScanner

În pofida acestei rezolvări puțin justificate a conflictului, drama *Emilia Galotti* a avut un larg ecou în epocă, influențîndu-i mai ales pe scriitorii din *Sturm und Drang*. Nici *Clavigo* de Goethe și nici *Intrigă și iubire* de Schiller nu pot fi just evaluate fără să fie luată în considerație această remarcabilă anticipare.

Concepută în aceiași termeni ai opoziției dintre bine și rău, drama «*Emilia Galotti*» aplică rigorismul moral profesat de Lessing asupra unui fundal social-istoric bine determinat.

Dar opera de teatru în care scriitorul german avea să exprime în modul cel mai complex concepția sa despre egalitatea dintre oameni și dintre popoare, ca și despre toleranța religioasă rămîne drama parabolică în versuri *Nathan înțeleptul*, realizată din noiembrie 1778 pînă în mai 1779. După ce scriitorul angajat în polemica dintre catolici și protestanți n-a mai putut continua această dezbatere, și-a propus s-o exprime literar prin parabola introdusă în teatru.

Toate datele fundamentale selecționate de către Lessing pentru susținerea conflictului acestei drame parabolice trebuia să aibă un caracter exemplificator. Opera aceasta cu caracter demonstrativ era menită să-i convingă pe spectatori de necesitatea toleranței religioase, idee cardinală ce străbate întregul iluminism, care și-a găsit o amplă expresie și în tragediile lui Voltaire.

Pentru ilustrarea ideii de toleranță, Lessing caută contextul cel mai ilustrativ. Acțiunea din *Nathan înțeleptul* se petrece pe vremea cruciadelor, la sfîrșitul secolului al XII-lea. Desfășurarea evenimentelor fundamentale care susțin conflictul operei însumează personaje reprezentative ca sultanul Saladin, înțeleptul și năpăstuitul evreu Nathan și templierul creștin acoperit de mister, care fusese eliberat de sultan din prizonierat. Lessing construiește în așa fel intriga din această parabolă despre toleranță încît cele trei personaje fundamentale, din trei zone diferite de viață, să fie angajate în elucidarea acelorași mistere și în cele din urmă în apărarea aceluiași ideal.

Ca toate piesele din acea vreme, *Nathan înțeleptul* are o intrigă bazată pe anumite enigme, recunoașteri, stabiliri

Scanned with CamScanner

de paternităţi, procedee frecvent întîlnite în comedia clasică şi în melodrama secolului al XVIII-lea.

Protagonistul operei este Nathan, personaj care la fel ca şi sultanul Saladin, este împrumutat din unele povestiri ale lui Boccaccio din *Decameronul*, unde Nathan purta numele de Melchisedec.

Nathan este omul bun prin excelenţă. Supus celor mai cumplite încercări, el nu poate fi corupt de nimic şi nu poate face rău nimănui.

Omul bun de la natură, destinat să rămînă acelaşi în confruntarea cu cele mai tragice evenimente-limită, constituie un adevărat laitmotiv al filozofiei şi al literaturii din secolul luminilor. Rousseau îl teoretizează, dar rămîne aproape de imaginea înţeleptului sălbatic întîlnită şi la unii antecesori ai săi. Goldsmith creează un autentic erou literar prin pastorul din Wakefield din romanul cu acelaşi nume, reluînd acelaşi motiv, evaluat însă dintr-o altă perspectivă în melodrama sa, *Omul bun din fire*. Fielding ţinteşte spre acelaşi scop cu pastorul Adams din *Joseph Andrews*, Voltaire realizează şi el o parodie pe marginea aceluiaşi concept, în *Candid*, iar Goethe pleacă, de fapt, de la aceeaşi premisă în capitolul despre pactul dintre Dumnezeu şi Mefisto din *Faust*. Nathan ni se pare că face însă parte din aceeaşi familie de spirite cu pastorul Primrose din romanul lui Goldsmith.

Traiectul existenţial al lui Nathan se compune dintr-o suită de obstacole tragice în faţa cărora eroul reacţionează cu aceeaşi bunătate şi generozitate înţeleaptă.

Familia lui fusese în întregime distrusă de cavalerii din cruciade, dar el nu ezită să adopte o copilă creştină cu un trecut misterios pe care o educă însă în spiritul toleranţei şi al înţelegerii dintre oameni. Cînd este plecat într-o lungă călătorie de afaceri îi ia casa foc, iar Reha este salvată de la moarte de un misterios templier creştin care se găsea la Ierusalim. Dar nici iubirea fetei, nici recunoştinţa lui Nathan nu sînt acceptate la început de cavalerul creştin din cauza prejudecăţilor pe care le avea faţă de evrei. Replica acestuia poartă amprenta erorilor pe care Lessing îşi propune să le înlăture:

Scanned with CamScanner

«TEMPLIERUL:
Faceţi-mi de-aici nainte
Plăcerea cel puţin de-a nu mă mai
Cunoaşte. Scoateţi, rogu-vă, din joc
Pe tată, căci evreul e evreu.
Eu sînt şvab dintr-o bucată. Chipul
Fetei de mult din suflet mi-a ieşit
Dacă vreodată a fost în el.»[1]

Ca şi în *Minna von Barnhelm* şi în această nouă dramă analitică adevărurile sînt dezvăluite parţial şi lent. De aceea, intriga rămîne mereu un itinerar pasionant spre dezvăluirea unei enigme totale. Proiectarea judecăţilor negative despre cei de altă credinţă continuă pînă la elucidarea unor mistere genealogice, demonstrînd absurditatea unor astfel de opinii. Sittah, sora sultanului, vorbeşte astfel ca musulmană, în acelaşi limbaj despre creştini:

«Tu nu cunoşti cine sînt creştinii!
Mîndria lor e doar creştini să fie
Nu oameni.....»[2]

În faţa învrăjbirilor naţionale şi religioase, doar înţeleptul Nathan pledează pentru egalitatea între oameni, el fiind, de fapt, prin comportamentul şi ideile sale, exponentul principiilor scriitorului:

«Veniţi, prieteni să fim! Dispreţuiţi
Cît vreţi poporul meu. Nu ne-am ales
Poporul nostru nimeni dintre noi.
Sîntem poporul nostru noi? Ce-nseamnă
În cele din urmă acest cuvînt:
Popor? Creştinul sau evreul este
Mai mult creştin, mai mult evreu decît
Om? .....»[3]

În acelaşi scop Lessing face şi o sugestivă apologie a ideilor prin care Nathan îi răspunde lui Saladin la întrebarea despre superioritatea unei religii asupra alteia. Introdus în operă într-o manieră artificială, apologul inelului se justifică prin năzuinţa de atestare a principiilor parabolei.

---

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 425.
[2] *Op. cit.*, p. 433.
[3] *Op. cit.*, p. 461.

Scanned with CamScanner

Dar Lessing nu construieşte o dramă de idei în care conflictul să fie pur ideologic. Scriitorul inventează mereu alte situaţii exemplificatoare pentru a zădărnici prejudecăţile naţionale şi religioase. Templierul misterios află în cele din urmă că Reha este o creştină cu o origine necunoscută, fiind adoptată de Nathan. Un călugăr îl informează pe Nathan că identitatea cavalerului german este şi ea cel puţin în parte falsă.

Gata să fie pedepsit de patriarhul creştin pentru intenţiile sale bune, Nathan izbuteşte să dezvăluie identitatea unor personaje din operă. Ca şi Voltaire, Lessing nu evită nici el lovitura senzaţională de teatru. În felul acesta, Saladin află că Reha şi templierul Filnek sînt fraţi, că Sittah este şi ea înrudită cu ei, şi că tatăl lor este însuşi fratele sultanului, căsătorit cu o creştină, dar dispărut şi mort de multă vreme.

Lovitura de teatru care duce aici la stabilirea unor exacte identităţi ţinteşte spre aceeaşi demonstraţie: toate prejudecăţile naţionale şi religioase sînt absurde, oamenii fiind oameni doar prin umanitatea lor profundă.

În pofida unor excese melodramatice, rezultate din coincidenţe forţate şi a actelor excesive de generozitate care duc spre imaginea unui om angelic, la care se adaugă pe plan compoziţional numeroasele episoade neintegrate organic în fluxul general al intrigii, *Nathan înţeleptul* rămîne cea mai convingătoare piesă de teatru din cultura germană, prin care se propagă un mesaj iluminist de înaltă ţinută umanistă.

Pe alt plan *Nathan înţeleptul* constituie încă o dovadă că graniţa dintre drama burgheză şi melodramă este foarte greu destabilit, deoarece frecvente procedee din melodrama secolului luminilor, ca şi o anumită viziune idilică asupra omului, pătrund şi în teatrul de idei al scriitorilor raţionalişti. Mai mult, prin *Miss Sarah Sampson* devine şi mai evident faptul că un scriitor raţionalist, de talia lui Lessing, cultivă în mod direct melodrama construită după tiparele teatrului sentimental englez din acea vreme.

Din această cauză se impune să precizăm încă o dată că atît în domeniul romanului, cît şi al dramaturgiei şi al poeziei, nu se poate stabili o identitate între literatura de factură iluministă şi literatura din secolul al

Scanned with CamScanner

XVIII-lea la modul general, care poate păstra încă o foarte puternică tentă clasicizantă sau anticipează, prin cultul, sentimentului preromantismul.

Desigur că elogiul sentimentului nu constituie un criteriu în sine de extrapolare a unor opere literare din patrimoniul iluminist. *Călugărița* lui Diderot reprezintă un exemplu ilustrativ de roman sentimental care propagă idealuri iluministe, iar unele drame ale lui Lessing demonstrează același lucru.

Așa cum filozofia iluministă nu exclude cultul sentimentului, sau mitul omului bun, la fel nici creația literară nu rămîne în afara acestui amestec eterogen de sentimente și principii.

Bineînțeles însă că fenomenele literare nu sînt întotdeauna atît de limpezi încît să poată fi disociate cu ușurință și integrate în anumite direcții precise de gîndire și creație.

Teatrul englez, de pildă, nu permite decît afilierea unor foarte puține opere la patrimoniul iluminist.

Întîlnită și în roman, situația apare și mai elocventă în teatru. Prelungirile ecourilor clasicizante, pe de o parte, recrudescența sentimentalismului, pe de altă parte, fac ca aria iluministă propriu-zisă să fie foarte restrînsă în creația literară.

În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, în Anglia se prelungește ecoul teatrului clasic comic de genul celui cultivat de W. Wycherley și W. Congreve.

Teatrul iluminist cu o puternică tentă politică, așa cum erau comediile lui Fielding, este respins cu violență de cenzură. Dificultățile de această natură, pe de o parte, evoluția gustului publicului burghez, captivat de drama larmoiantă facilă, pe de altă parte, determină evoluția teatrului englez pe o pantă sentimentalistă cu puține rezultate artistice notabile.

Excesul de sensibilitate și tandrețe, generozitatea împinsă la exces, universul pastoral intră în sfera acestui gen de teatru minor care a constituit o adevărată modă pentru publicul puțin cultivat. Începutul în această direcție îl fac unii scriitori cunoscuți ca Richard Steele și George Lillo, care în *Negustorul din Londra* (1731) propagă idealul vieții burgheze. Dar excesele aberante

Scanned with CamScanner

ale melodramei sentimentale se întîlnesc la Hugh Kelly și Richard Cumberland.[1]

Dar ceea ce ni se pare semnificativ pentru unii dintre dramaturgii englezi, indiferent de genul în care scriu sau de valoarea operelor lor, este faptul că *mitul omului bun*, întîlnit și la Lessing, stîrnește un larg interes, fiind evident de pildă atît în melodramele lui Goldsmith, cît și în comediile lui Sheridan.

Faptul acesta constituie încă o dovadă că, în pofida deosebirilor determinate de anumite specii și procedee literare, aceleași motive pot găsi o largă audiență atît la unii dramaturgi care cultivă teatrul sentimental, cît și la autorii de comedii care persiflează sentimentalismul, de genul lui Sheridan. Mult mai apropiate ca finalitate decît se pare la prima vedere, uneori și prin preferința pentru anumite procedee, atît drama burgheză, cît și comedia serioasă și melodrama au numeroase însușiri comune.

Afilierea generală a acestor opere la iluminism ar fi o imensă aberație, chiar dacă unele motive de provenință iluministă își găsesc un anumit ecou în patrimoniul lor de idei.

Omul bun de la natură (The good natured man — 1768) de Goldsmith, deși a avut un remarcabil succes în epocă, rămîne totuși o melodramă mediocră a unui scriitor sentimental cu vădite intenții moraliste. Optimist, mereu gata să propage ideea că omul este bun de la natură, iar în cel mai rău caz, fiind atins de viciile societății, el se poate ameliora, Goldsmith reia această idee în piesa sa de teatru dintr-o altă perspectivă decît în roman.

Opera lui Goldsmith reprezintă și ea un amestec, obișnuit în epocă, de elemente de comedie și melodramă sentimentală. Prin finalitatea, ca și prin structura sa, comedia dramaturgului englez este și ea o parabolă ca și *Nathan înțeleptul* al lui Lessing. Dată fiind această situație piesa lui Goldsmith are o intrigă cu caracter exemplificator. De aceea personajele sînt de la început distribuite în așa fel încît să poată reprezenta anumite atitudini, din a căror confruntare să rezulte ideea pe care

[1] Cf. I. Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965, p. 90.

Scanned with CamScanner

autorul şi-a propus s-o ilustreze. Personajele din comedia melodramatică a lui Goldsmith evoluează pe coordonate fixe şi previzibile, iar rolurile lor sînt distribuite în spiritul unei simetrii bine calculate. Tînărul Honneywod este «inima de aur», insul candid prin excelenţă. Domnişoara Richard, admiratoarea acestuia, simbolizează bunătatea prudentă. Jarvis este, pînă la un anume punct, rezoneurul; domnul Croaker este tatăl tiran; Leontine şi Olivia constituie cuplul victimelor îndrăgostite; sir William Honneywod este arbitrul înţelept, iar Lofty, escrocul arivist, are toate trăsăturile «păcălitorului păcălit» din comedia clasică.

Intriga este în aşa fel construită încît tînărul Honneywod să înţeleagă că generozitatea lui este absurdă fiindcă e rău folosită, bătrînul Croaker să se convingă că fiul său se poate căsători cu Olivia, domnişoara Richard cu omul cel bun care şi-a priceput erorile, iar Lofty să se ruşineze pentru faptele lui condamnabile. În acest cîmp strategic în care se înfruntă oamenii buni cu cei răi, cei cinstiţi şi naivi cu cei înţelepţi, cei tineri cu cei bătrîni, totul este în aşa fel conceput încît să triumfe binele şi virtutea. Procedeele artistice destinate să susţină această lecţie morală despre triumful omului bun, sînt banale prin repetarea lor pînă la saturaţie în comedia secolului anterior.

Unchiul bun şi protector care vine din lumi îndepărtate, fata care se deghizează pentru a-şi realiza iubirea, fiul nonconformist gata să evadeze din corsetul familiei, ipocritul viclean şi profitor, totul demonstrează o recuzită literară cunoscută. Nouă este însă această imagine a omului care îşi risipeşte bunătatea, judecarea actelor de generozitate fiind făcută printr-o altă prismă decît cea care ne-a fost oferită în *Pastorul din Wackefield*.

Comedia aceasta melodramatică şochează prin aglomerarea de fapte neverosimile, prin lipsă de psihologie, ca şi prin viziunea idilică excesivă asupra fiinţei umane.

Distanţa faţă de pesimismul lui Swift este imensă, Goldsmith situîndu-se la antipodul concepţiei despre lume din *Călătoriile lui Gulliver*.

Scriitorul care avea să aducă în teatru o viziune tot atît de sumbră asupra societăţii vremii, ca şi irlandezul

plin de mînie cu care întreţinea strînse relaţii de prietenie, este John Gay (1685—1732). Piesa prin care acesta a obţinut o celebritate aproape neîntreruptă este *Opera cerşetorilor (Beggar'Opera)* (1728), a cărei primă reprezentare a consacrat-o definitiv, ducînd apoi la realizarea a numeroase traduceri în diverse limbi. John Gay realizase o anumită vreme doar un gen banal de poezii pastorale, lipsite de o semnificaţie deosebită. La îndemnul lui Swift şi Pope, poezia sa începe să fie îndrumată împotriva privilegiaţilor vremii. În acest climat a fost realizată şi *Opera cerşetorilor*. Comedia are, de fapt, un vădit caracter alegoric. Lumea interlopă a cerşetorilor, hoţilor, criminalilor, cocotelor, pe care scriitorul englez o aduce pe scenă este doar un substitut al aristocraţiei venale pe care o patrona primul ministru de odinioară Robert Walpole. Peachum, patronul cerşetorilor-hoţi, este imaginea premierului englez detestat de scriitori, transpusă în alt climat, iar Polly şi mama sa, ca şi Lockit, şeful închisorii din Newgate, par să fie, de asemenea, fie personaje cu cheie, fie tipuri simbolice pentru lumea pe care scriitorul o satirizează cu o deosebită virulenţă.

Ca şi romanul lui Fielding, *Viaţa domnului Jonathan cel Mare* şi comedia lui John Gay este construită pe două planuri. Planul de ficţiune a operei reprezintă o lume interlopă plină de cinism, minată de cele mai odioase vicii. Dar ea este doar semnul analogic al unei realităţi în care John Gay vizează tarele societăţii engleze din epoca sa. Faptul că ne găsim în faţa unui text alegoric care cere o interpretare prin analogie, rezultă şi din unele replici ale piesei. În scena a XVI-a, un personaj spune:

«De la un capăt la altul al piesei constataţi că vă găsiţi în faţa unei astfel de similitudini de moravuri în clasele de sus şi de jos ale societăţii, încît este greu să se spună dacă gentilomii i-au imitat pe bandiţii de drumul mare sau bandiţii i-au imitat pe gentilomi»[1].

Insinuarea aceasta ironică ni se pare a fi suficient de elocventă.

[1] J. Gay, *L'Opera de quat'sous*, tr. de R. Villoteau, Gallimard, 1923, p. 130.

Scanned with CamScanner

Prezența planurilor duble care susțin alegoria rezultă din episoadele cele mai semnificative. Peachum, patronul organizației cerșetorilor-bandiți, este profund ofensat cînd află că fiica lui s-a căsătorit pe ascuns și din dragoste cu un escroc din bandă, Macheath. Colaboratorul său cel mai apropiat este Lockit, șeful închisorii unde este trimis orice indezirabil din bandă care fusese sortit morții. Aici este, evident, trimis și Macheath.

John Gay nu evită să folosească în această comedie amară unele procedee clasice, cum este obișnuitul motiv al celor două femei care iubesc și-și dispută un singur bărbat. Îngroșarea situațiilor comice rezultă și din alegerea eroinelor, Polly fiind fiica șefului cerșetorilor și Lucy, fiica șefului închisorii.

Piesa este în așa fel construită de autor încît nu mai păstrează nimic din celebrele unități ale comediei clasice. Scenele au o mare varietate, putîndu-se petrece în casa lui Peachum, la bordel, la închisoare etc. Relatarea intrigii este adeseori întreruptă și punctată cu *songuri* care nu evită cruditățile verbale.

Unele personaje au rolul comentatorilor care întrerup dialogul, explică textul, anunță anumite variante posibile ale intrigii, motivează destinul unor personaje și opțiunea scriitorului pentru anumite soluții artistice. În această manieră este motivat și finalul piesei. Macheath este condamnat la moarte, dar nu este executat. Un asemenea final era adecvat doar pentru tragedie. Opera se încheie printr-un *happy-end*, plin de ironie. Banditul este salvat și dansează cu Polly, soția sa, în mijlocul unei mulțimi vesele. Față de melodramele idilice ale epocii, însuși finalul are un caracter parodic deliberat.

Comedia aceasta a lui John Gay este o adevărată capodoperă a dramaturgiei europene din acea epocă. H. Fielding vedea în ea pe bună dreptate o satiră la adresa regimului patronat de sir Robert Walpole și miniștrii săi.

Într-un comentar mai apropiat de timpul nostru cercetătorul german Ernst Schumacher reținea faptul că *Opera cerșetorilor* a făcut o «adevărată școală»[1], iar după

[1] E. Schumacher, *Die dramatische Versuche Bertolt Brechts*, 1918—1933, Rütten und Loening, Berlin, 1955, p. 223.

Scanned with CamScanner

ce a fost pusă pe muzică a revoluționat însăși muzica clasică de operă.

Bertolt Brecht a intuit și el cu finețe valențele acestei comedii atunci cînd a pornit de la textul lui John Gay și a realizat *Opera de trei parale*, care are o semnificație politică mult mai ascuțită, fără a fi însă mai valoroasă sau mai originală ca text literar.

În felul acesta se poate constata că în vreme ce drama engleză nu se putea smulge din banalitatea sufocantă a sentimentalismului în care ancorase, comedia explora căi mult mai originale și mult mai fertile.

Un alt exemplu elocvent în acest sens ne este oferit de teatrul lui Richard B. Sheridan (1751—1816). Comedia sa *Rivalii* fusese reprezentată la Covent Garden (1775) exact în același an în care publicul francez avea să ia cunoștință de spumoasa comedie a lui Beaumarchais: *Bărbierul din Sevilla*. În 1777 Sheridan a dat o altă capodoperă a comediei sale: *Școala bîrfelilor*.

La fel ca și contemporanul său francez, Sheridan este preocupat de explorarea moravurilor societății din vremea sa. Comediile sale au un dialog spumos și spiritual, intriga mereu alertă cristalizîndu-se în jurul unor conflicte care vizează prejudecățile, moda, constrîngerile, convențiile sociale și tarele morale din climatul epocii, pe care scriitorul le-a cunoscut foarte bine.

Încărcată cu accente parodice la adresa literaturii sentimentale, îndreptată cu precădere împotriva aristocrației, dar și a marii-burghezii, aplecată spre relatarea de moravuri și mentalități, comedia lui Sheridan nu creează caractere memorabile, detașabile din context, ca Molière sau Beaumarchais. Ea desenează în schimb imagini de ansamblu, excelînd în reprezentarea grupurilor și a cuplurilor.

Pe planul tipologiei sociale și morale, Sheridan nu realizează creații notabile. Universul comediilor sale este populat cu părinți autoritari care doresc ca fiii lor să realizeze căsătorii avantajoase de convenință cu bătrîne cochete, tineri risipitori de avere, femei frivole și intrigante, ipocriți, ariviști, fete ingenue etc.

Arta comediei lui Sheridan dezvăluie o recuzită literară clasică atît în privința motivelor cultivate cu

Scanned with CamScanner

predilecție, cît și în privința unor modalități artistice, frecvent întîlnite.

Conflictele sînt în general declanșate de dragoste. Femeia tînără sau băiatul sînt constrînși de tutori sau părinți la acte neconforme cu sentimentele lor. Este prezent de asemenea motivul fetei iubite de doi bărbați rivali și ostilitatea dintre aceștia. Nu lipsesc nici deghizările, *qui-pro-quo*-urile, *imbroglio*-urile comice, recunoașterile de rude, loviturile de teatru, conflictele tragicomice, ridicările de măști morale etc.

În *Rivalii* personajele sînt dispuse în lanț, poziția lor fiind determinată de raporturile cu protagoniștii angajați într-un conflict sentimental. Cuplurile sentimentale fundamentale sînt reprezentate de căpitanul Absolute și Lydia Languisch, pe de o parte, și Faukland și Iulia, pe de altă parte. În jurul primului cuplu se polarizează rivalii reprezentați de Acres și sir Lucius O'Trigger. Obstacolele voluntare sau nepremeditate față de primul cuplu le creează părinții și tutorii, deci sir Anthony și doamna Maloprop.

Personajele de legătură sînt lacheii, care-și urmăresc interesele lor meschine.

Intriga sentimentală din *Rivalii* însumează încurcături și obstacole ce se dezvăluie și se limpezesc lent.

Căpitanul Absolute o iubește pe Lydia, dar se găsește în fața unei hotărîri luate de tatăl și de mătușa fetei, fără să știe că aceștia aveau în vedere aceeași unire matrimonială. Neînțelegerea aceasta între fii și părinți duce la deghizări, falsificări de identități, ciocniri între rivali, prilejuri de duel etc.

Dar cum era și firesc, o asemenea comedie de intrigă sentimentală și moravuri nu se poate încheia decît cu bine. Părinții și tutorii se conving de sinceritatea sentimentelor celor tineri și acceptă să se căsătorească, rivalii învinși se retrag cu generozitate, iar lacheii meschini trec în umbră.

Spumoasă și spirituală, plină de replici care persifleză literatura sentimentală, comedia *Rivalii* se înscrie în suita tradițiilor artei comice renascentiste și clasice, noutatea ei constînd în explorarea unui climat de moravuri contemporan autorului.

Scanned with CamScanner

Aceeași finalitate literară se poate descifra și în *Școala bîrfelilor*. Simetria conflictelor, prezența unui personaj care în pofida aparențelor sugerează mitul «omului bun», deghizările morale ne fac să observăm unele asemănări între această piesă și comedia larmoiantă a lui Goldsmith.

S-ar putea spune că *Școala bîrfelilor* este o veritabilă comedie a travestirilor morale. Cele mai multe personaje adoptă măști publice care nu sînt conforme cu viața lor interioară. De aceea Sheridan, ca și Beaumarchais, realizează o remarcabilă piesă a aparențelor generatoare de conflicte și crize morale. Ordinea se restabilește în interiorul acestei lumi tulburate de germenul ascuns al răului — bîrfeala — care întreține falsele aparențe, numai după «ridicarea măștilor».

Conflictul evoluează în jurul unui cuplu de doi frați, Joseph și Charles Surface, primul cotat ca frate bun, onest și generos, iar celălalt ca un tînăr risipitor și neameliorabil.

În jurul lui Joseph este polarizat un complex lanț de personaje, reprezentate de sir Peter Teazle și lady Teazle, soția lui, precum și de Maria, lady Sneerwell, Benjamin Backbite etc. Charles este pentru fratele său o prezență incomodă și subiect de scandal; pentru lady Sneerwell, o momeală în intrigile sale; pentru Maria, o dragoste nemărturisită; și pentru sir Peter, un tînăr risipitor și dubios. În aparență comportamentul lui Charles pare să ateste aceste judecăți ale opiniei publice.

Spiritul justițiar al comediei, arbitrul onest și înțelept, într-un anume fel raisoneurul spectacolului, este unchiul celor doi frați, sir Oliver Surface. Ca și la Goldsmith și aici întoarcerea unchiului de pe meleaguri străine reprezintă actul de distrugere a aparențelor, momentul de ridicare a măștilor. Prin misterul, dezlegat unchiul Oliver restabilește adevăruri, restituind comportamentelor personajelor semnificațiile lor adevărate.

Comedia evoluează astfel cu ajutorul unei intrigi care întreține aparențele și apoi le răstoarnă. Finalul operei este moralizator și reconfortant pentru publicul dornic să observe triumful binelui. Charles Surface devine după «scoaterea măștilor» fratele cel bun. Maria rămîne lîngă

Scanned with CamScanner

el, în vreme ce meschinul Joseph se dezvăluie a fi un ipocrit, ca și lady Sneerwell, iar lady Teazle se căiește pentru intențiile sale urîte.

Școala bîrfelilor este un veritabil proces moral, făcut societății din vremea scriitorului. Totuși Sheriden crede și el, ca și Molière și Goldoni, că răul ridiculizat în teatru este doar o abatere de la normalitate, un accident care poate fi înlăturat. Într-o lume în care răul are doar o asemenea semnificație, comedia își păstrează tonusul ei optimist și revitalizator deoarece mutațiile de conștiință și actele de ameliorare morală rămîn mereu posibile.

Genul de comedie de intrigă cultivat de Sheriden se înscrie pe linia tradițională a teatrului comic englez întîlnit la Shakespeare și Jonson.

Sheridan face o remarcabilă și suculentă cronică de moravuri a unei lumi văzute la suprafață. Umorul său simplu, expresia ironică, dialogul referențial care trimite la anumite realități morale, prejudecăți și gusturi ale vremii, imprimă o pronunțată notă realistă acestui gen de teatru în care detaliul veridic se conjugă cu invenția romanescă.

Istoricii literari văd în piesele lui Sheridan o prelungire a tradițiilor comediei shakespeariene, impregnată cu realitățile secolului al XVIII-lea. Sheridan este cel mai reprezentativ dramaturg din peisajul culturii engleze din această etapă, cînd teatrul nu s-a putut ridica la nivelul artistic al realizărilor magistrale obținute de roman.

Patria comediilor satirice din secolul luminilor rămîne Franța. Acestea se dezvoltă prin contribuția lui Lesage și Marivaux, într-un mod relativ independent față de gîndirea iluministă. Doar Beaumarchais este prin teatrul său exponentul de idei specifice gîndirii iluministe, dar fenomenul acesta se produce într-o fază mai tîrzie de dezvoltare a culturii franceze.

Semnificativ pentru primele decenii ale secolului al XVIII-lea ni se pare faptul că unii dintre cei mai de seamă autori ai comediei franceze sînt în primul rînd romancierii. Ei se apropie de teatru după o notabilă experiență în proză realizînd unele metamorfoze ale dramaturgiei în funcție de noile orientări ale romanului

Scanned with CamScanner

Într-o perioadă în care unii istorici literari francezi vorbesc de o adevărată «*teatromanie*», Lesage încearcă o anumită împrospătare a comediei franceze, pornind, ca și în proză, de la modele spaniole.

Exemplul dramaturgilor spanioli îl îndrumează astfel pe Lesage spre lărgirea comediei de intrigă, care ajunge să reprezinte o bogată cronică de moravuri. *Crispin, rivalul stăpînului său* (1709) constituie un interesant preludiu de comedie în care rolul important îl deține valetul, a cărui conduită și limbaj ironic fac din el un anticipator al lui Figaro.

Opera de maturitate care îl consacră pe Lesage ca dramaturg este *Turcaret* (1709). Apreciat la modul tipologic, personajul central nu reprezintă o noutate în epocă, așa cum motivația conflictului nu este absolut inedită. Cămătarii avari populează comediile și farsele scrise de Molière. Dintre contemporanii autorului *Diavolului șchiop*, Fatouville și Dancourt explorează același univers de viață.

Nouă este însă pregnanța cu care Lesage reprezintă opoziția dintre aristocrația în declin și burghezia financiară, alianțele dictate de interesele meschine, precum și triumful lacheilor lipsiți de scrupule, care reprezintă o nouă lume cuprinsă de patima arivismului prin avere.

Turcaret este și el un arivist lipsit de scrupule și gata oricînd să-și ascundă originea obscură. Lesage îl reprezintă ca pe un caracter în plină desfășurare. Cămătarul nu mai are anumite trăsături de avariție înnăscute ca în comediile lui Molière.

Într-o epocă de domnie a puterii banului, se poate spune că Lesage este cel dintîi dramaturg care analizează imaginea unei lumi văzută ca o junglă. Scriitorul caracterizează personajele dintr-o perspectivă multiplă. Spectatorul ia la început act de o anumită lume a aparenței. Turcaret, cămătarul veros, este îndrăgostit de o baroană venală, căreia i se prezintă ca un văduv generos și galant. În realitate, soția sa este ținută undeva departe, vărsîndu-i-se, ca recompensă, o apreciabilă sumă în fiecare lună.

Aparența relativ calmă este distrusă în momentul în care Turcaret, nemaiputîndu-și plăti obligațiile față

Scanned with CamScanner

de consoarta sa, aceasta distruge orice convenţie denunţînd adevărul. Copleşit de datorii, arestat, dispreţuit pentru originea lui modestă, Turcaret este ruinat şi părăsit de toţi. De această conjunctură profită doar valetul său, la fel de puţin scrupulos, Frontin, ca şi amanta acestuia, Lisette.

Într-o societate în care încep să domnească legile junglei, toate raporturile dintre oameni sînt false, fiind dictate exclusiv de atracţia demonică a banului. De aceea opera este construită în aşa manieră încît demonstrează că atunci cînd sfîrşeşte domnia dură şi repace a lui Turcaret începe aceea a valetului inteligent şi venal: Frontin.

Motivul «păcălitorului păcălit» se asociază în această comedie cu interesul pentru tipologia morală a arivistului.

Replicile sînt scurte şi teatrale. Intriga este simplă şi liniară în reprezentarea acestei curse vertiginoase de ascensiune şi decadenţă, care lasă spectatorului sentimentul repetabilităţii ei.

Îndrăzneala insinuărilor şi adeseori limbajul direct şi acuzator lasă să se întrevadă libertatea de expresie cu care ne-a obişnuit literatura din secolul luminilor.

Cu o schemă clasică de comedie, Lesage izbuteşte să reprezinte unele aspecte caracteristice ale epocii sale. Dar această demascare de caractere şi moravuri a făcut ca *Turcaret* să nu poată fi reprezentat decît mult mai tîrziu.

O carieră similară de dramaturg face şi Marivaux, deşi punctele sale de plecare sînt altele, el reprezentînd pe alt plan tipul scriitorului extrem de fecund. Marivaux este cunoscut ca autorul preferat al «Noului teatru italian», care este reconstituit cu multe dificultăţi la Paris din iniţiativa lui Riccoboni, în 1714.[1]

Dacă Lesage rămîne mult mai devotat canoanelor teatrului clasic, Marivaux în schimb face eforturi mai mari de realizare a unui nou stil de comedie. Tentativa aceasta de înnoire nu zdruncină formele consacrate. Ea se configurează printr-o alianţă de procedee pe care autorul le desprinde din surse foarte variate, adesea cu totul

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, Marabout Université, 1968, p. 292.

Scanned with CamScanner

străine de teatru. Nu se poate trece cu vederea faptul că Marivaux este un romancier care a scris teatru.

Contactul cu teatrul italian l-a ajutat pe scriitorul francez să fie foarte receptiv la unele sugestii ce puteau fi desprinse din *commedia dell'arte* socotită de mulţi dramaturgi ca perimată. Pe de altă parte, experienţa sa de romancier, creator de eroi plini de sensibilitate nu este lipsită de interes pentru ecoul pe care l-a putut avea romanul sentimental englez asupra teatrului său.

Un univers social şi etic sensibil diferenţiat, compus din preoţi, aristocraţi, lachei, oameni de rînd, este explorat de Marivaux din perspectiva personajului invadat de sentimentul iubirii.

Marivaux creează astfel un erou sensibil, al cărui univers interior este explorat cu o ingeniozitate puţin întîlnită la dramaturgii din acea vreme. Acest erou sensibil poate fi întîlnit atît în comediile sale de moravuri, cît şi în cele filozofice sau alegorice. Remarcăm acest fapt deoarece Marivaux a cultivat un teatru cu o formulă artistică foarte variată, în pofida obiecţiei unor contemporani care observaseră că în toate piesele sale autorul reia acelaşi motiv literar, «surprizele iubirii».

Diversitatea modalităţilor comice pentru care a optat autorul în teatrul său i-a determinat pe unii istorici literari să distingă în ansamblul dramaturgiei sale, «comedii de moravuri» *(Încercare, Cei sinceri)*, «comedii filozofice» *(Insula sclavilor, Insula raţiunii sau oamenii cei mici)*, «comedii mitologice» *(Triumful lui Plutus)*, «comedii feerice» *(Arlechinul şlefuit prin dragoste)* şi «drame burgheze» *(Mama confidentă)*.

S-a vorbit de asemenea de o categorie aparte, reprezentată de «comedia psihologică», dar aceasta ni se pare implicată în cele mai multe piese ale scriitorului francez.

Alegoria, farsa, parabola de idei, ca şi intriga de reconstituire directă a caracterelor şi sentimentelor intră într-un dozaj foarte diferit în arta comediei cultivată de Marivaux.

Ostil unor idei profesate de enciclopediştii francezi, aproape de aceştia prin alte convingeri la care ajunge în mod autonom, Marivaux se anunţă ca un spirit înnoitor mai ales prin capacitatea de explorare a mutaţiilor de

Scanned with CamScanner

conştiinţă determinate de iubire. Pentru el sufletul uman cu dinamica lui continuă, inepuizabilă, este o impresionantă forţă de declanşare a unor surprize, absolut neprevizibile. Inconstanţa eroilor lui Marivaux nu este produsul unei absenţe a fidelităţii funciare în iubire. Ea rezultă din necunoaşterea suficientă a eului polivalent, din neînţelegerea sigură a unor afinităţi afective, cristalizate doar sub impulsul iubirii, care reprezintă un imens catalizator în diagnosticarea efluviilor adînci ale conştiinţei.

În tentativa de comunicare eroii lui Marivaux, cei mai mulţi la început foarte reticenţi, îşi construiesc felurite obstacole în funcţie de care îşi explorează reciproc zbaterile de conştiinţă.

Modalitatea cea mai frecvent uzitată de scriitor în stabilirea comunicării, care să ducă spre dezvăluirea autenticităţii firii umane, este travestiul şi *qui-pro-quo*-ul, procedee străvechi, dar folosite într-un scop nou. Aristocraţii se deghizează în lachei, slugile în prinţi, schimbarea de roluri fiind calea fundamentală menită să determine afinităţile elective autentice. Raportarea la apartenenţa de clasă este şi ea o sursă de ironie şi umor. Dar ea începe să fie folosită de dramaturg în acelaşi timp pentru a demonstra egalitatea şi libertatea oamenilor.

Noutatea lui Marivaux constă astfel în primul rînd în insistenţa asupra profilului moral şi psihologic al personajelor sale cu suflete pline de tandreţe.

Structura compoziţională a comediilor sale este apropiată de a teatrului italian, ilustrînd într-o anumită măsură ideile lui Luigi Riccoboni.

Unitatea de timp şi spaţiu nu mai este respectată. Adeseori în comediile lui Marivaux asemenea indicaţii despre timp şi spaţiu nici nu mai există.

Bazîndu-se pe un text scris integral, comediile lui Marivaux lasă, prin dialogul lor spumos şi plin de spontaneitate, impresia improvizaţiei libere. Limbajul verbal este în permanenţă dublat de un infralimbaj scenic, reprezentat de pantomimă, care deţine un rol foarte important în exprimarea stărilor de conştiinţă ale eroilor săi.

Nu este mai puţin adevărat că această capacitate imensă de a improviza pe care a demonstrat-o Marivaux,

Scanned with CamScanner

dăunează artei sale. Scriitorul care a dat o cantitate deosebită de piese de teatru nu a putut evita întotdeauna repetițiile sau inconsecvențele caracterologice ale unor personaje în cadrul aceluiași spectacol.

Remarcabilă rămîne însă arta de a sonda conștiința unor eroi invadați de iubire și reacțiile lor imprevizibile. De aceea traiectul personajelor sale înregistrează întotdeauna schimbări neașteptate de direcție.

În *Inconstanța dublă* (1723), Silvia și Arlechinul își jură dragoste veșnică. Dar ajunși la curte cei doi țărani naivi trăiesc mutații psihice necalculabile. Prințul se îndrăgostește de Silvia, și o doamnă de la curte de naivul și gurmandul Arlechin.

Dragostea distruge barierele de castă și anulează vechile jurăminte. Comedia nu înregistrează tonalități de melodramă lacrimogenă din cauza distrugerii primelor alianțe, dictate de iubire.

Inconstanța este dublă. Prințul se căsătorește cu Silvia și Flaminia cu frumosul Arlechin. Un optimism reconfortant în spiritul filozofiei lui Leibniz domnește în această lume în care totul se sfîrșește cu bine.

Surpriza dragostei este explorată și într-o altă comedie psihologică de mare finețe ca *Jocul dragostei și al întîmplării* (1730). Și această operă se bazează pe o intrigă cu un cuplu dublu, reprezentat de Dorant, Silvia și de slujitorii lor, Lisette și Bourguignon.

Travestiul declanșează comicul și surpriza plină de veselie.

De fapt, *Jocul dragostei și al întîmplării* este o comedie în care nu se întîmplă nimic, totul rămînînd ca la început. Surpriza dragostei rămîne în sfera calculului inițial.

Așteptîndu-și logodnicul făgăduit de tată, Silvia se deghizează în subretă pentru a vedea sentimentele acestuia. Animat de aceeași intenție Dorant procedează la fel.

Spectatorul asistă în felul acesta la o delicioasă schimbare de roluri, dar nu și de afinități.

În noua situație fiecare dintre cele patru personaje este încercat de o înclinație sentimentală pentru partenerul său, greu de comunicat însă din cauza reținerilor sociale.

Scanned with CamScanner

Cînd iubirea înlătură aceste bariere se constată că ele nu există, travestiul general menținînd cuplurile în sfera sentimentelor inițiale. Ridicarea măștilor prilejuiește și în acest caz un final fericit.

Procedeele de realizare a comediei rămîn în general aceleași în cele mai multe opere ale lui Marivaux. Unele tentative de inovare se observă în *Insula sclavilor*, reprezentată în 1725, *Oameni mici sau insula rațiunii* (1727) și *Noua colonie sau liga femeilor* (1729).

Distanțîndu-se de iluminiști în problemele religioase Marivaux împărtășește însă unele dintre ideile lor social-politice. Atunci cînd este tentat să exprime asemenea idei, comediile lui capătă un caracter alegoric sau parabolic.

Insula sclavilor aduce pe prim plan motivul lumii răsturnate. În această lume utopică, unde sclavii revoltați au ajuns la putere, ei dau foștilor stăpîni o lecție generoasă de egalitate.

În *Oameni mici sau insula rațiunii*, parabola este construită în maniera lui Swift. Schimbarea dimensiunilor fizice ale omului, în funcție de comportamentul său mai mult sau mai puțin rațional, este o lecție de relativism dictată de intenții etice iluministe.

Noua colonie sau liga femeilor este o veselă comedie despre revolta femeilor împotriva excesului de autoritate al bărbaților. Schimbarea de roluri aduce pe prim plan același motiv al lumii răsturnate. Declanșarea unui război restabilește însă ordinea firească.

Interesante sub aspectul patrimoniului de idei, aceste piese sînt mediocre, fiind realizate sub nivelul obișnuitelor comedii de dragoste, în care scriitorul excelase în arta de fin psiholog al inimii omenești.

Marivaux rămîne astfel creatorul comediei ușoare și sentimentale în care iubirea revelează un peisaj sufletesc neprevizibil. Marivodajul este în ultimă instanță arta de a explora acest labirint sufletesc complicat, colorat de farmecul iubirii.

Considerat de unii critici ai epocii un dramaturg monocord, autorul se apără precizînd că în piesele lui de dragoste îi aduce pe parteneri în cele mai variate situații. De la iubirea necunoscută de cel care o trăiește, sentimen-

Scanned with CamScanner

tul ascuns, amorul timid, dragostea născîndă, afecţiunea nesigură, sufletul omenesc este explorat de autor în cele mai variate ipostaze.

Pornind de la italieni, Marivaux ajunge la o formulă de teatru proprie personalităţii sale artistice. Paul Gazagne îl aşază, pe bună dreptate, pe Marivaux în rîndurile moraliştilor francezi.[1]

Dacă pentru autorul comediei *Jocul dragostei şi al întîmplării* contactul cu teatrul italian a constituit doar un parţial punct de plecare, pentru Carlo Goldoni (1707—1793), amatorul de teatru care părăseşte avocatura pentru dramaturgie, arta teatrală era la început doar o cale de satisfacere a unei pasiuni cu un gust eterogen şi îndoielnic. Referindu-se la ambianţa literară a epocii, Francesco de Sanctis precizează că celebrităţile vremii erau Zeno şi Metastasio, iar drama muzicală reprezenta o adevărată modă.[2]

Conştiinţa artistică a lui Goldoni nu se configurează de la început, iar năzuinţele lui de reformare a teatrului italian se definesc după experimentarea tragediei şi a comediei cu subiect dat, încît în această perioadă scriitorul era un simplu manufacturier literar care scria la comandă.

Nici cultura lui literară nu era foarte largă, Goldoni reprezentînd, după cum scrie De Sanctis, «tipul artistului înnăscut». Cunoştinţele lui demonstrau o anumită familiarizare cu *Poetica* lui Aristotel, poezia lui Horaţiu, comediile lui Plaut şi Terenţiu, ca şi acelea ale lui Molière.

Intenţia de reformare a teatrului italian, care se izbeşte de ostilitatea autoritară a lui Carlo Gozzi, capătă o direcţie precisă numai după ce Goldoni îşi dă seama de neajunsurile dramaturgiei din acea vreme şi de lipsa de valoare a primelor sale experienţe literare. Faptul acesta se produce, aşa cum rezultă dintr-o mărturisire a autorului în prefaţa primei culegeri din comediile

[1] P. Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Ed. du Seuil, 1954, p. 131.

[2] Fr. de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, E.L.U., 1965, p. 826.

Scanned with CamScanner

sale (1750), doar în urma unei îndelungate meditaţii asupra «lumii» şi asupra «teatrului».

«...Cele două cărţi asupra cărora am meditat cel mai mult şi de care nu mă căiesc niciodată că le-am folosit sînt *Lumea* şi *Teatrul*. Prima mi-a arătat atîtea şi atîtea caractere ale oamenilor, mi le-a zugrăvit atît de natural încît păreau făcute în mod expres pentru a-mi prezenta cele mai bogate argumente ale comediei graţioase şi instructive; ea reprezintă semnele, forţa, efectele tuturor pasiunilor umane. Ea îmi oferă evenimente curioase, mă informează asupra moravurilor curente. Ea mă instruieşte asupra viciilor şi defectelor care sînt cele mai caracteristice pentru secolul şi naţiunea noastră şi care merită dezaprobarea şi rîsul înţelepţilor. În acelaşi timp ea îmi semnalează mijloacele prin care o persoană virtuoasă face ca virtutea să reziste corupţiilor. Răsfoind această carte, prin urmare, sau meditînd asupra ei, indiferent de acţiunea vieţii mele sau de împrejurările în care mă găseam, am putut culege ceea ce este nevoie să ştie cineva pentru a exercita o profesiune ca a mea.

A doua carte, adică *Teatrul*, cînd îl simt palpabil mă face să-mi dau seama sub ce culori trebuie reprezentate pe scenă caracterele, pasiunile, evenimentele care pot fi citite în cartea *Lumii;* îmi arată cum să le conturez pentru a le da mai mult relief şi care este esenţa care le face mai expresive în ochii spectatorului. Am învăţat cel mai mult din teatru să disting ceea ce este apt să facă impresie asupra sufletelor, să le suscite mirarea sau rîsul sau acea înfiorare plăcută a inimii umane care apare mai ales din ceea ce se găseşte în comedie sau se ascultă; acestea sînt zugrăvite după natură şi introduse cu bune intenţii în punctul lor de vedere, încît defectele şi actele ridicole întîlnite la cei pe care îi frecventăm în permanenţă să fie în aşa manieră < reprezentate > ca să nu ofenseze...[1].»

Concepînd arta ca *mimesis*, Goldoni îşi propune să înlăture artificiile şocante din teatru şi să ajungă la instaurarea unei dramaturgii plină de naturaleţe. Autorul declară că este necesar să se renunţe la romanescul excesiv, la stilul încărcat de podoabe, la antitezele senzaţionale în favoarea firescului, a autenticului din viaţa cotidiană.

În felul acesta teatrul lui Goldoni devine o uriaşă imagine caleidoscopică a unui univers de viaţă. Cafeneaua, hanul, piaţa, castelul, casa simplă a pescarului şi a spălătoresei, teatrul, strada etc. pot reprezenta locul în care se desfăşoară intriga din comediile sale.

[1] Apud V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, p. 317.

Scanned with CamScanner

Sociologia teatrului goldonian este de asemenea aceea a unui univers total. Aristocratul bogat, orgolios și frivol, burghezul grav și încrezător în forța sa de dominare, pescarii, spălătoresele, slujitorii, barcagiii etc. fac parte din tipologia socială prezentă în dramaturgia scriitorului.

Slujitorii din comediile sale pot fi vicleni sau cinstiți, marchizul este de cele mai multe ori ușuratic, scăpătat, dar lipsit de autoritate tiranică; femeile simple pot fi oneste sau prefăcute și acaparatoare. Tinerii îndrăgostiți sînt impulsivi și sensibili, iar bătrînul ocrotitor al fetelor orfane își cenzurează în cele din urmă pornirile senzuale, rămînînd în limitele dictate de spiritul patern binevoitor.

Dar oricît de mare ar fi fost dorința lui Goldoni de distanțare de farsa trivială, pe care o detesta sau de improvizația și comedia pe subiect dat, el păstrează încă numeroase procedee și personaje familiare *commediei dell'arte*.

Chiar și o simplă trecere în revistă a unor cupluri din acest gen de teatru ni se pare ilustrativă pentru a demonstra ecourile *commediei dell'arte* în opera lui Goldoni. Tipologia personajelor ni se pare astfel zona de interferență cea mai convingătoare.

Se știe astfel că primul cuplu din *commedia dell'arte* este reprezentat de Magnificul, devenit mai tîrziu Pantalone și de către doctorul din Bologna. Cuplul acesta este construit prin antiteză, Pantalone fiind naiv, onest, ridicol și mereu îndrăgostit, în vreme ce doctorul este viclean și pedant.

Un alt cuplu caracteristic este reprezentat de valeții Brighello și Arlechino, dintre care primul, viclean și isteț, este gata să-și scoată stăpînul din încurcătură, iar celălalt neîndemînatic și prostănac. În declanșarea *imbroglio*-urilor aceștia dețin mereu o pondere deosebită.

Un al treilea cuplu îl formează îndrăgostiții care au nume cu rezonanță de pastorală ca: Isabela, Leandru, Cintia, Flaminia, în vreme ce subretele și valeții se cheamă Scaramuccio, Pedrolino, Colombina, Diamantina etc.

Scanned with CamScanner

Evident că aceste cupluri nu sînt preluate de Goldoni într-un mod grosolan. Dar reducţiile tipologice care se pot opera în teatrul său demonstrează adeseori prezenţa aceloraşi cupluri de personaje întîlnite în *commedia dell'arte*. Personajele din comediile goldoniene au însă o complexitate mult mai mare. Faptul acesta se explică şi prin intenţia scriitorului italian care nu mai voia să creeze *comedie de intrigă*, ci *comedie de caracter*. Deziderатul acesta nu a exclus prezenţa celei dintîi, dar a dus la simplificarea ei şi la organizarea evenimentelor într-o intrigă mult mai firească, cu o motivaţie cauzală evidentă.

Intriga din *commedia dell'arte* este aglomerată cu peripeţii senzaţionale, evenimentul excepţional fuzionînd adeseori cu întîmplarea miraculoasă. Arsenalul literar al acestui teatru plin de *qui-pro-quo*-uri, travestiri, substituiri de copii şi recunoaşteri tîrzii de identităţi, a exercitat o atracţie deosebită asupra unor dramaturgi din secolul clasicismului, ca Molière. Dar Goldoni foloseşte şi el aceste procedee, evident într-o distribuţie mult mai rezonabilă, specifică unei intrigi care tinde spre simplitate prin selecţia unor evenimente fundamentale, destinate să lumineze fizionomia morală a personajelor.

Referindu-se la zonele în care dramaturgul italian a contribuit la înnoirea teatrului din patria sa, Francesco de Sanctis scrie că:

«Aşa cum Galilei a îndepărtat din ştiinţă forţele oculte, ipoteticul, conjunctura, supranaturalul, tot astfel voia Goldoni să îndepărteze din artă fantasticul, uriaşul, declamatoriul şi retoricul»[1].

Într-adevăr Goldoni construieşte o intrigă unitară, gîndită pînă la capăt, nelăsînd nici un loc pentru improvizaţie. Realizînd o profundă metamorfoză a personajelor întîlnite în comedia veacurilor anterioare, deplasează accentul satirei pe aristocraţie, ceea ce pentru Molière era doar un deziderat, şi integrează la modul caracterologic personajele într-un anume climat prin care le şi explică.

[1] *Op. cit.*, p. 827.

Scanned with CamScanner

Spiritul acesta programatic nu rezultă numai din *Memoriile* şi prefeţele sale, ci din unele replici care transmit o adevărată profesiune de credinţă. *Teatrul comic* ni se pare a fi cea mai elocventă operă a sa în acest sens. Placida, una dintre eroinele piesei, devine o adevărată exponentă a ideilor autorului:

«PLACIDA: Nu mai merge cu „commedia dell'arte", cu improvizaţiile. Lumea s-a plictisit să vadă veşnic aceleaşi lucruri, să audă veşnic aceleaşi cuvinte, şi încă mai înainte ca Arlechino să deschidă gura publicul să ştie ce-o să spună. Eu, una, domnule Orazio, vă anunţ că n-o să mai prea joc în comedii vechi; sînt îndrăgostită de stilul nou; e singurul care-mi place.»[1]

Cu toate acestea nu se poate spune că între stilul noului teatru, promovat de Goldoni, şi stilul teatrului italian din epocile anterioare, ar fi o ruptură totală. Dimpotrivă, procedee şi tipuri umane din *commedia dell'arte* îşi prelungesc ecoul în creaţia sa. Opere ca *Slugă la doi stăpîni*, *O fată cinstită* relevă un tip de teatru de tranziţie în care stilul care mimează improvizaţia, evenimentele care sugerează hazardul imprevizibil, bătrînul naiv şi ridicol care vine în conflict cu marchizul acaparator de frumuseţe, travestiul indică fuziunea dintre clişeele preluate din *commedia dell'arte*, precum şi căile de înnoire anunţate de autor. Structura intrigii din *Slugă la doi stăpîni* ni se pare tipică în acest sens. Dragostea, crima, travestiurile, confuziile, încurcăturile create de un valet abil, clarificările finale, epilogurile fericite: iată cîteva dintre mijloacele pe care scriitorul le pune la contribuţie.

Doctorul şi Pantalone, fiecare într-o nouă ipostază, amintesc cunoscutul cuplu din «commedia dell'arte». Aici ei reprezintă categoria părinţilor fericiţi care asistă la unirea lui Silvio cu Clarice. Dar actul nu se poate finaliza imediat fiindcă intervine un eveniment neprevăzut: apare Beatrice travestită în hainele lui Federigo Rasponi, fratele pe care iubitul ei, Florindo, îl ucisese într-o încăierare. Geloasă, Beatrice îşi urmărea iubitul care poposeşte şi el la acelaşi han.

---

[1] Goldoni, *Teatru*, I, E.S.P.L.A., 1959, p. 244.

Scanned with CamScanner

În felul acesta Goldoni creează toate premisele *imbroglio*-ului comic. Truffaldino, valetul viclean, se angajează la doi stăpîni care sînt îndrăgostiți. Încep încurcăturile de scrisori și de lucruri, tulburarea logodnei Claricei prin apariția lui Federigo căruia îi fusese promisă, durerea și revolta lui Silvio, jignirea doctorului etc.

În final scriitorul ridică măștile, se restabilesc adevăratele identități, se refac cuplurile și totul se sfîrșește cu bine, adică Silvio rămîne cu Clarice, adevăratul Federigo cu Beatrice, iar slujitorii Smeraldina și Truffaldino se căsătoresc și ei.

Replica finală a valetului viclean este un acord vesel care consună cu un epilog optimist:

«Da, domnule, am avut curajul să fac și un lucru ca ăsta. M-am înhămat la asemenea treabă fără să mă gîndesc... am încercat așa, la întîmplare. Ce-i drept, n-a ținut mult, dar am mîngîierea că nici unul n-ați reușit să mă descoperiți pînă acuma, dacă nu mă dădeam eu singur de gol, de dragul fetei ăsteia.»[1]

Năzuința lui Goldoni de a realiza o comedie de caracter rămîne în această etapă doar un deziderat realizat într-o modestă măsură. Elementele comediei de intrigă sînt încă dominante. Doar Truffaldino, valetul care-l anticipează pe iscusitul Figaro, reprezintă un personaj comic de mai mare complexitate.

Aparența conflictului și a replicii improvizate, preferința pentru anumite modalități literare demonstrează că teoreticianul reformării teatrului nu s-a distanțat decît într-o anumită măsură de formele clasice din «commedia dell'arte».

Nici *Fata cinstită*, reprezentată pentru prima dată în 1748, nu atestă decît într-o mică măsură făgăduințele scriitorului. Nouă este aici înfruntarea dintre personaje de extracție socială foarte diferită, pregnanța satirei îndreptată împotriva marchizului Ottavio de Ripa Verde, care este și el o anticipare a contelui de Almaviva din teatrul lui Beaumarchais.

Sentimental, conflictul multiplu din această comedie capătă un fundal de clasă bine pronunțat, specific tea-

[1] Goldoni, *Teatru*, I, p. 124—125.

Scanned with CamScanner

trului goldonian în care stratificaţia socială a epocii apare ca un adevărat proces istoric.

Conflictul din *Fata cinstită* este un cîmp strategic în miniatură. Agresorul este Ottavio, marchizul uşuratic, gata s-o seducă pe Bettina cea orfană, protejata negustorului Pantalone. Îndrăgostitul este Pasqualino, tînărul sărac şi dependent. Ultragiată este marchiza onestă şi generoasă. *Imbroglio*-ul comic este susţinut atît prin schimbarea de identităţi, cît şi prin sporadicele travestiri. Tensiunea crescîndă a intrigii este întreţinută de cuplul sentimental al tinerilor şi de obstacolele care li se creează. Iubirii lor i se opune astfel din anumite motive marchizul frivol şi totodată Pantalone, protectorul fetei. Dar intriga este pigmentată de Goldoni şi cu alte detalii, destinate să-i captiveze pe cititori.

Bettina este răpită de oamenii marchizului; Lelio — aşa-zisul fiu al lui Pantalone — se întoarce de la studii şi intră în conflict cu tatăl său. Pasqualino nu se bucură nici el de o afecţiune prea mare din partea lui Menengo, barcagiul.

Nu trebuie astfel trecut cu vederea faptul că personajele secundare de legătură au în acest gen de comedie o semnificaţie şi pondere mult mai mare decît în teatrul clasic. Abia în această operă năzuinţa de a înfăţişa caractere şi acţiuni începe să fie foarte pregnantă. Catte, spălătoreasa, sora Bettinei, este vicleană şi profitoare; Arlechino, soţul ei, este un mincinos; donna Pasqua, soţia barcagiului, este o mamă cinstită; Pantalone este un ins onest; Lelio, un tînăr superficial etc.

Şi în acest caz intriga evoluează în aşa fel încît trebuie să restabilească identităţi, adevăruri, principii care-i sînt autorului dragi.

Surprinderea marchizului asupra faptei sale urîte de către soţia sa, dezvăluirea identităţilor adevărate ale lui Lelio şi Pasqualino — copii schimbaţi în leagăn de Pasqua, permit rezolvarea dorită a intrigii: cuplul îndrăgostit se căsătoreşte, Lelio se întoarce la meseria tatălui, şi marchizul se pocăieşte pentru faptele sale.

În felul acesta echilibrul se restabileşte în acest univers miniatural de viaţă, prin domnia adevărului.

Scanned with CamScanner

Replica orală este de așa natură, încît dezvăluie fondul unor caractere umane. Dialogul dintre Pasqualino și Arlechino este elocvent:

«PASQUALINO: Ține ducatul ăsta și taci din gură!
ARLECHINO: Tac.
BETTINA: Ești mulțumit?
ARLECHINO: Tac.
PASQUALINO: Te superi dacă mai stau aici?
ARLECHINO: Tac, tac, tac...»[1]

Stereotipia verbală reprezintă astfel una din căile de realizare a acumulării comice.

Nu mai puțin semnificativă pentru raporturile sociale din acea vreme ni se pare una din replicile prin care Bettina denunță morala frivolă a aristocrației:

«BETTINA: Nu-mi pasă de dumneavoastră, nici de-o soție ca a dv. Și apoi să știți că nu mi-e frică de mutre din astea, că la noi se-mparte dreptatea așa cum trebuie. Și dacă n-o să vă vină mintea la cap, să știți că eu, muierușca asta, fărîma asta de muiere, o să vă fac să vă cuminți și să vă aduceți aminte cît o trăi Bettina, venețianca.»[2]

Îndrăzneala replicii este evidentă. Ea aparține unui secol în care egalitatea și dreptatea sînt premisele care îi permit oricărui om dreptul de a-și apăra propria sa demnitate.

Aducînd pe prim plan spălătorese, barcagii, negustori, Goldoni devine exponentul acestei lumi care-și afirmă dreptul la o viață umană demnă.

Orală, replica din *Fata cinstită* cumulează cuvinte de mare varietate, distanțîndu-se și pe această cale de rigorile excesiv de restrictive ale poeticii clasice. Faptul acesta devine din ce în ce mai pregnant în *Hangița*, unde personajul dominator este o femeie de extracție socială modestă, precum și în *Bădăranii*.

Comedia goldoniană pleacă de la stratificația societății venețiene, dar realizează valențe umane mult mai cuprinzătoare. O anumită năzuință spre personaje arhetipale nu lipsește din teatrul său populat cu ipocriți, mincinoși, frivoli, zgîrciți, lingușitori etc.

---

[1] *Op. cit.*, p. 185.
[2] *Op. cit.*, p. 153.

Scanned with CamScanner

Din această cauză sentimentul că autorul se repetă, reluînd aceleaşi tipuri aşezate în alt context, este evident.

Spumos, amuzant, optimist, teatrul lui Goldoni nu are o mare adîncime, nu propagă idei la modul programatic, aspirînd doar spre reprezentarea stratificării totale a societăţii din acea vreme.

Teatru de amuzament prin excelenţă, comediile lui Goldoni au o remarcabilă forţă satirică. De Sanctis vede în ele, mai ales «restaurarea adevărului şi a naturalului în artă»[1]. Pe această cale va evolua întreaga artă majoră a epocii. Cronică de moravuri şi caractere, comedia lui Goldoni restituie însăşi imaginea istorică a epocii sale atît de agitate.

Dacă prin zona sentimentală a comediei sale serioase şi larmoiante, Goldoni îl anticipează vag, este drept, pe Manzoni, prin realismul operei sale el rămîne un deschizător de drumuri pentru literatura lui Verga.

Năzuinţa lui Goldoni de a unifica comedia de moravuri cu comedia de caracter, în care tonurile vesele, ilariante pot alterna cu accentele grave, găseşte şi pe solul culturii franceze un adept al aceloraşi forme, înzestrat cu un simţ excepţional al teatrului.

Pierre Voltz scrie că Beaumarchais (1732—1799) a fost numit adeseori un «dramaturg amator», iar despre arta lui s-a spus că ar fi marcată de «estetica dramei».

Într-adevăr, scriitorul acesta care are toate atributele unui picar modern sau ale unui erou de roman poliţist, a experimentat cele mai diverse meserii. A fost om de afaceri şi spion, venind spre literatură dintr-o viaţă practică foarte agitată, care nu pătrunde decît într-o mică măsură în opera sa, şi atunci nu în creaţiile cele mai reprezentative.

Dar indiferent de unde descinde Beaumarchais în literatură, el aduce cu sine simţul excepţional al omului de teatru, privirea pătrunzătoare a psihologului, capacitatea caracterologică şi o genială forţă spirituală a replicii pe care se bazează în mod deosebit comediile sale.

[1] De Sanctis, *op. cit.*, p. 830.

Scanned with CamScanner

Este adevărat că pe planul esteticii teatrale scriitorul rămîne un discipol credincios al lui Diderot. Intriga lacrimogenă a fetei seduse și abandonate de Clavijo din *Eugenia* (1767), perspectiva vagă a lumii de afaceri și efuziunile sentimentale morbide din *Cei doi prieteni* (1770) nu prevestesc forța excepțională a comediei sale, ci reprezintă preludiile minore ale unui scriitor furat de mitul dramei, neconform cu specificul personalității sale artistice.

Beaumarchais pare la început un scriitor de scandal. El s-a impus ca dramaturg cu adevărat popular prin cele două comedii ale sale, *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro*, reprezentată în 1784. *Tarare* (1787) cu tot izul său oriental este un eșec, iar *Mama vinovată* (1792), în care este readus Figaro într-o altă ipostază, reprezintă o altă cădere. Beaumarchais rămîne, așadar, autorul a două comedii care i-au asigurat locul definitiv în istoria teatrului universal.

Prima întrebare care s-a pus și altă dată și se poate repeta și astăzi, ne duce spre cauzele fundamentale, determinatoare pentru succesul comediilor lui Beaumarchais. Noutatea subiectului din *Bărbierul din Sevilla* nu reprezintă o explicație satisfăcătoare a valorii comediilor lui Beaumarchais, deoarece într-o formă mai mult sau mai puțin complexă el a fost întîlnit și la alți dramaturgi din epocile sau generațiile anterioare. Istoricii literari au făcut adeseori raportări la opera lui Auchard, *Precauțiunile inutile*, cu care s-au putut stabili analogii de titlu, ca și cu aceea a lui Sedaine și Monsigny, *Nu ne putem gîndi niciodată la toate* în care există doar un scenariu tern al bărbierului.[1]

Împrumuturile de motive literare și uneori de personaje, constituiau un procedeu curent în epocă. Pe această cale se pot face desigur unele apropieri cu farsele lui Molière, *Școala soților* aducînd pe prim plan motivul pupilei sufocate de autoritatea tutorelui și încercările ei de evadare.

Unele analogii stilistice, care vizează spiritul replicii spumoase și incisive, trimit spre Regnard și Marivaux.

[1] Vezi B e a u m a r c h a i s, *Pages choisies*, Introduction, Paris, 1902, p. XXV.

Scanned with CamScanner

Toate acestea nu știrbesc originalitatea comediilor marelui dramaturg. Beaumarchais are geniul teatrului comic, care transmite idei grave de mare rezonanță în epocă. Noul public burghez care invadase sălile de spectacol era deosebit de receptiv la acestea. Teatrul lui Beaumarchais pune în lumină spiritul «stării a treia», scriitorul fiind el însuși un reprezentant al acestei lumi. Faptul acesta devine în comediile lui Beaumarchais mult mai evident decît în acelea ale lui Marivaux, Sheridan sau Goldoni.

Se știe doar că în comediile clasice, ca și în unele opere de această natură din secolul al XVIII-lea, personajele din mediul burghez, și în general din lumea de jos, aveau un rol periferic și constituiau prin evidența și psihologia lor o sursă de generare a comicului și a ridicolului. În comediile dramaturgului francez lumea aceasta este privită dintr-o altă perspectivă. Faptul este de o notabilă importanță, cu atît mai mult cu cît atît în teoria teatrului, cît și în creația propriu-zisă detașarea de prejudecățile clasice era încă foarte dificilă.

De aceea în domeniul esteticii teatrului încercarea lui J.E. Schlegel (1719—1749) de a sparge limitele dintre tragedie și comedie în privința climatului social specific este cotată ca un act revoluționar.

Sistematizarea propusă de J.E. Schlegel în legătură cu funcționalitatea personajelor în teatru ni se pare elocventă:

1. Acțiunile personajelor din lumea înaltă pot produce pasiuni.

2. Acțiunile personajelor din lumea înaltă pot declanșa rîsul.

3. Acțiunile personajelor din lumea de jos pot provoca pasiuni.

4. Acțiunile personajelor din lumea de jos pot stimula rîsul.

5. Acțiunile personajelor din lumea de jos și din lumea de sus pot suscita în parte pasiuni, în parte rîsul.

Admirator al teatrului englez, cunoscător al celui francez, J.E. Schlegel izbutește să formuleze aceste concluzii teoretice înnoitoare pentru modul de gîndire și de creație din acea epocă.

Scanned with CamScanner

Am menţionat aici acest punct de vedere nu pentru faptul că ar exista vreo legătură directă între orientarea comediilor lui Beaumarchais şi ideile scriitorului şi esteticianului german. Ceea ce Schlegel încerca să demonstreze pe planul esteticii teatrului, Beaumarchais realizează prin creaţia sa.

Aşa ne explicăm de ce relaţia dintre stăpîn şi valet, întîlnită şi în comediile lui Lope de Vega, Molière, Lessing, Goldoni, va fi înfăţişată dintr-un unghi de vedere nou, mult mai tranşant, de către Beaumarchais.

Viclean, inteligent, meschin sau generos, valetul din teatrul clasic este fie un aliat al stăpînului, fie un supus umil al acestuia. El se poate degrada în funcţie de stăpînul său sau poate prospera şi ajunge la fericirea conjugală o dată cu acesta.

În comediile lui Beaumarchais, Figaro, valetul din «starea a treia», este un personaj central care conduce intriga, contele de Almaviva deţinînd doar în aparenţă un rol de prim ordin. Conflictul din operele scriitorului francez şi evoluţia integrală a intrigii sînt în aşa manieră construite încît simpatia spectatorilor se îndreaptă în primul rînd spre valet, acesta fiind prezentat în culori deosebit de atrăgătoare.

Cea dintîi ilustrare a acestui spirit nou este oferită de scriitor în *Bărbierul din Sevilla*, operă prin care Beaumarchais realizează un nou gen de comedie de intrigă, susţinută de o excepţională artă a unui dialog de o teatralitate spectaculoasă.

Trama veche a unei comedii amoroase în care un bătrîn tutore îşi iubeşte pupila pe care vrea s-o ia de nevastă şi planul dejucat de către tinerii care se iubesc se completează aici prin proiectarea tuturor luminilor asupra lui Figaro.

În felul acesta reeditarea cuplului Arnolphe-Agnès din Molière prin Bartholo-Rosine este proiectată pe un fundal social mai cuprinzător şi mai pronunţat. În comedia lui Beaumarchais conducătorul jocului rămîne Figaro. El îl ajută pe stăpînul său, contele Almaviva, să se apropie de Rosine şi tot el încurcă planurile bătrînului viclean încît toate precauţiile împotriva iubirii devin inutile.

Scanned with CamScanner

În *Bărbierul din Sevilla* nu există personaje odioase, ci doar tipuri ridicole și simpatice. Comedia păstrează bogate elemente de farsă, iar elementele satirice sînt verbale, fiind introduse prin propagarea unor idei ale secolului, sau prin atitudinea față de ele. Satira spumoasă se concentrează mai ales în forța de sugestie a unor replici incisive și mai puțin în realizarea unei situații din care să rezulte spiritul polemic de factură socială.

Limbajul lui Figaro este specific unui valet puțin reverențios cu stăpînul său:

«CONTELE: Ai o faimă atît de rea!
FIGARO: Și dacă-s mai bun decît ea? Există oare mulți seniori care să poată spune la fel?»[1].

Spiritul retrograd al doctorului Bartholo, lipsa de receptivitate față de ideile și realizările veacului rezultă din replicile pe care acesta le dă Rosinei. Veacul mult lăudat al luminilor a produs, după părerea sa:

«Prostii de tot soiul, libertatea de gîndire, atracția universală, electricitatea, toleranța religioasă, vaccinul, chinina, Enciclopedia, dramele...»[2].

Ironia și ridicolul transmise de replică îl determină pe autor să o construiască în așa fel, încît să capete o adevărată forță caracterologică. Portretul caricatural al doctorului Bartholo făcut de Figaro se compune dintr-o adiționare deliberată de adjective și verbe, cu o remarcabilă forță comică:

«E un fante bătrîn, ursuz, hirsut, hapsîn, gros, bondoc, mărunt, ras, ros și cărunt, înșelat și blazat, care pîndește și scotocește, răscolește, bombăne și mîrîie, geme și se teme, toate alandala»[3].

Bărbierul din Sevilla rămîne astfel o strălucită comedie de intrigă în care protagonistul este exponentul noii lumi care se afirma pe plan istoric, fenomen constatat, de altfel, și în dramaturgia lui Goldoni.

Dar cea mai realizată și complexă comedie a lui Beaumarchais este *Nunta lui Figaro*. Intriga de natură

---

[1] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, București, E.P.L., 1967, p. 191—192.
[2] *Op. cit.*, p. 14.
[3] *Op. cit.*, p. 17.

Scanned with CamScanner

amoroasă este de așa manieră concepută încît să poată mereu trimite spre antagonisme de ordin social. Faptul acesta se produce prin schimbarea unor raporturi pe care dragostea le așază într-un adevărat cîmp strategic de luptă.

Dacă în prima operă, Figaro, valetul, apare ca un aliat al contelui Almaviva în împlinirea căsătoriei acestuia cu frumoasa Rosina, în această comedie relațiile dintre stăpîn și slugă capătă un caracter de adversitate.

Mobilitatea aceasta a stărilor spirituale pe care le trăiesc personajele lui Beaumarchais, ca și schimbarea permanentă a contextului lor de existență îl determină pe Philippe van Tieghem să le explice prin influența barocului. Atît dinamica personajelor și ritmicitatea trepidantă a operei, cît și antiteza dintre «a fi» și «a părea», care caracterizează comportamentul celor mai multe personaje, sînt elucidate de către istoricul literar francez pe această cale.[1]

Interpretarea aceasta ni se pare însă neconvingătoare. Ea nu ține seama de sursele specifice ale comicului care a exploatat întotdeauna antinomia dintre esență și aparență. Iar în ceea ce privește mobilitatea spirituală a personajelor, precum și unele mutații de conștiință, considerăm că reprezintă un fenomen specific al secolului al XVIII-lea, care rezultă din viziunea transformistă a omului, opusă fixismului liniar din veacul anterior.

Fără a nega prezența barocului în secolul luminilor, considerăm însă că el nu este specific spiritului creației lui Beaumarchais.

Dinamica interioară a personajelor sale ni se pare în același timp elocventă pentru modificările relațiilor umane din peisajul societății franceze.

Nucleul conflictului din *Nunta lui Figaro* nu mai este reprezentat de mariajul unui nobil, ci al lacheului său. Acesta determină o trepidantă regrupare a personajelor angajate în conflictul care se declanșează.

În acest nou context generosul conte de altădată devine exponentul spiritului tiranic feudal. Spiritul

---

[1] Ph. van Tieghem, *Beaumarchais par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 98—99.

Scanned with CamScanner

lui de posesiune se extinde de la lucruri la oameni. De aceea, în faţa nesăţiosului conte, Figaro este acum nevoit să-şi apere propria dragoste pentru Suzana.

Pe această cale, printr-un conflict amoros, Beaumarchais dezvăluie antinomiile dintre exponenţii a două lumi diferite. Contele de Almaviva acţionează în numele privilegiilor sale de aristocrat, iar Figaro se apără prin «legea firii», fapt care-i permite să-şi aprecieze stăpînul de pe un plan relativ egal.

Conflictul sentimental, cu implicaţiile lui sociale este în aşa manieră construit de Beaumarchais, încît să poată urmări prin Almaviva metamorfoza lui într-un Don Juan degradat, în vreme ce Figaro simbolizează comportamentul omului ajuns la conştiinţa demnităţii umane.

Modalităţile de realizare a comediei în *Nunta lui Figaro* sînt cele uzuale, mereu întîlnite şi în dramaturgia veacurilor anterioare.

Comicul de intrigă şi moravuri rămîne dominant, dar el ţinteşte spre luminarea unor caractere umane. În acest scop, autorul se foloseşte de un arsenal literar familiar epocii, reprezentat de travestiuri, false identităţi, situaţii pline de echivoc, acumulări seriale de expresii etc.

Nucleul intrigii este astfel susţinut de gelozia lui Figaro şi avansurile sentimentale ale contelui care creează situaţii echivoce, de ascunderea lui Cherubino şi deghizarea contesei în hainele Suzanei. La acestea se adaugă în cele din urmă păcălirea contelui, precum şi a celor doi intriganţi, Bartholo şi Marcelina, care identifică în valetul îndrăgostit pe propriul lor fiu.

Psihologia personajelor din *Nunta lui Figaro* este sumară, dar edificatoare. Energia şi inteligenţa valetului, pasiunea şi virtutea Suzanei, ipocrizia contelui, demnitatea contesei subliniază dominantele tipologiei umane. Nouă este însă în această explorare sumară şi tradiţională a universului interior psihologia «cherubinului», adolescentul acesta cuprins de primii fiori ai iubirii, constituind o realizare remarcabilă. Nu mai puţin semnificativă ni se pare apariţia masei ca personaj în diverse momente ale intrigii, fapt puţin întîlnit în această epocă.

Scanned with CamScanner

Prevestind prin orientarea sa spiritul revoluției care se apropie, *Nunta lui Figaro* reprezintă în istoria teatrului influențat de gîndirea iluministă, ceea ce dramele lui Lessing au constituit pentru cultura germană, unele comedii ale lui Goldoni pentru cea italiană, iar piesele lui Fonvizin pentru literatura rusă.

Itinerariul acesta în istoria dramaturgiei din secolul al XVIII-lea demonstrează în primul rînd o anumită receptivitate față de ideile iluministe, indiferent de genul de teatru în care erau însumate. Tragediile lui Voltaire și Alfieri, dramele lui Lessing, unele piese de Marivaux, comediile lui Beaumarchais pun în lumină această deschidere spre principiile cardinale ale epocii. Faptul acesta ne permite să relevăm funcția socială și politică pe care o deținea teatrul militant din acea vreme cînd parabola, alegoria, ca și reprezentarea directă a evenimentelor vremii au o finalitate similară.

În același timp trebuie să constatăm că o mare parte a dramaturgiei din această epocă se dezvoltă în mod autonom față de gîndirea iluministă.

Raționalismul și-a lăsat astfel amprenta sa puternică asupra teatrului din secolul al XVIII-lea, cuprinzînd tragedia, drama și comedia, dar alături de «psihologismul rațional»[1] care i-a captivat pe numeroși scriitori, universul afectiv al omului dominat de sentimente începe și el să fie explorat cu o intensitate sporită atît în dramă cît și în comedia larmoiantă sau serioasă. În aceeași vreme elogiul rațiunii începe să fie conjugat cu cultul sentimentului, fapt de care nu a fost străin nici un scriitor raționalist ca Lessing.

Evoluția teatrului demonstrează interesul scăzut pentru tragedie, detașarea lentă de poetica clasicismului și căutarea unor modalități mai adecvate de reconstituire a universului omului din secolul al XVIII-lea, reprezentate de drama și comedia burgheză.

Declinul tragediei, apariția unor noi specii de teatru și introducerea în universul lor a unor noi categorii sociale care îmbogățesc tipologia umană din dramaturgia vremii

[1] M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Hermann Böhlaus Nacf., Graz, Wien, Köln, 1967, p. 221 și urm.

Scanned with CamScanner

nu pot fi despărțite de schimbările care au survenit și în stilul acestora.

O dată cu renunțarea la ideea că doar personajele din lumea înaltă sînt adecvate genului serios de teatru și că celelalte pot fi acceptate numai în comedie s-a produs și amestecul firesc dintre stilul înalt, mijlociu și familiar, fapt care a dus la o sporire sensibilă a resurselor lexicale ale scriitorilor.

Pe alt plan, fenomenul acesta de fuziune între stiluri a contribuit la accentuarea realismului operelor de teatru, care coexistă cu idilismul și spiritul de pastorală superficială pe care îl cultivă melodrama și comedia larmoiantă a epocii.

Epoca aceasta pe care unii istorici literari o socotesc caracteristică prin «teatromanie» a înregistrat într-adevăr o eflorescență a dramaturgiei. Din noianul imens de autori de teatru care au bătut la porțile eternității, numele celor pe care i-a reținut posteritatea critică este redus dar apreciabil prin noutatea formulelor artistice găsite și prin mesajul profund umanist al creației lor.

Scanned with CamScanner

Bibliografie

Studii de istorie, critică şi estetică a teatrului; antologii

Aslan O., *L'art du théâtre*, Éditions Seghers, Paris, 1963.

Atinger G., *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, 1950.

Aubrun Ch., *Histoire du théâtre espagnol*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

Desnoiresterres G., *La comédie satirique au XVIII-e siècle*, Emile Perni, Librairie Editeur, Paris, 1885.

Diètrich M., *Europäische Dramaturgie*, Hermann Böhlaus Nacf., Graz, Wien, Köln, I — 1961, II — 1967.

Domenach, J. M., *Le retour du tragique*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.

Jacquot J., *Le théâtre tragique*, Édition de Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965.

Morel J., *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1964.

Steiner G., *Le mort de la tragédie*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.

Voltz P., *La comédie*, Armand Colin, Paris, 1964.

Scanned with CamScanner

5
Iluminismul şi criza poeziei lirice. Poemul epic. Reacţia poeţilor sensibili

Caracterizat printr-o intensă preocupare pentru filozofie, proză şi teatru, iluminismul reprezintă una dintre cele mai tipice epoci de criză a poeziei. Fenomenul acesta nu rezultă atît din lipsa de preocupare pentru creaţia lirică, epoca fiind plină de versuitori fără vocaţie, cît dintr-o înţelegere falsă, deformantă a surselor autentice ale poeziei.

Neglijarea rolului imaginaţiei şi al sensibilităţii, accentul excesiv pus pe reguli, imitaţia servilă a anticilor, didacticismul exagerat, mitul versului logic, denudat de imagini, reprezintă doar o parte din factorii care au împins poezia într-un impas de lungă durată din care va fi scoasă doar de scriitorii preromantici şi romantici.

Manualele de poetică ale vremii vehiculau încă principii a căror autoritate tiranică a contribuit şi ea la îndrumarea poeţilor pe căi eronate.

Înseşi lecţiile estetice pe care le ofereau modelele anticilor sînt înţelese în mod deformant. De la Gottsched la Houdart de la Motte şi Pope, pînă la Lessing şi Voltaire estetica nu a descoperit decît într-o măsură foarte modestă resursele complexe ale poeziei sau soluţiile

Scanned with CamScanner

artistice destinate să ducă la revitalizarea ei. Pope şi Gottsched accentuează caracterul didactic al poeziei, La Motte încearcă s-o transforme într-un enunţ logic care o prozaizează, Lessing o reduce la formele epice care însumează evenimente. De aceea se poate spune că niciodată înţelegerea dogmatică a conceptului de *mimesis* în artă nu a avut consecinţe mai funeste asupra creaţiei lirice ca în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Referindu-se la autorii de versuri din secolul luminilor, Paul Hazard scrie:

«Aceştia nu erau poeţi. Urechile lor erau astupate în faţa vibraţiilor şi a frăgezimii cuvintelor, iar sufletul lor pierduse simţul misterului. Ei au inundat întreaga realitate cu o lumină implacabilă şi au dorit ca efuziunile lor să fie ordonate şi clare. Dacă poezia este rugăciune — ei nu se rugau, dacă ea este tentativă de a ajunge la inefabil — ei negau inefabilul; dacă aceasta este ezitare între muzică şi sens — ei nu ezitau niciodată. Ei nu doreau decît demonstraţii şi teoreme; cînd făceau versuri, acestea aveau drept scop includerea spiritului geometric în ele.»[1]

Conştiinţa artistică falsă a poeziei a împins astfel creaţia lirică pe făgaşul unei crize foarte îndelungate. Preocupată de enunţul clar al ideii, receptivă doar la vehicularea unor sentimente superficiale, sufocată de spiritul salonard, impregnată de imagini convenţionale desprinse din mitologie, poezia capătă astfel un caracter didactic şi abstract, iar atunci cînd se arată sensibilă la o anumită morală hedonică degenerează într-o versificaţie superficială, impregnată de un senzualism ridicol.

Speciile preferate ale poeziei din secolul al XVIII-lea sînt satira, epistola, oda, epigrama şi fabula. Poezia descriptivă este rar cultivată şi deformată de perspectiva mitologizantă asupra peisajului. Unii scriitori ca Voltaire, Pope, Klopstock sau I. Budai-Deleanu demonstrează un interes constant şi pentru poemul epic sau epopee, care-şi trăieşte ultimele decenii de strălucire.

Creaţia lirică din secolul al XVIII-lea nu trebuie văzută ca un flux unitar chiar dacă valoarea ei artistică este în general scăzută. În peisajul liricii din veacul luminilor se desenează direcţii şi aspecte diverse, deşi

[1] P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, 1686—1715, Fayard, Paris, 1961, p. 316.

Scanned with CamScanner

aproape toate ancorează în același impas estetic, excepție făcînd doar unii dintre poeții preromantici.

Se poate vorbi astfel de persistența spiritului clasic, prezent în operele unor poeți din diverse țări ca Voltaire, Pope, La Motte, I. Budai-Deleanu. Dar în același timp există un anumit strat al poeziei influențate de rococo și baroc evident atît în cultura franceză, cît și în cea germană. Acolo unde asuprirea națională și socială este foarte puternică poezia din secolul luminilor începe să capete o anumită coloratură națională și socială, operele unor poeți italieni, ruși sau români fiind ilustrative în acest sens. Pe de altă parte, invazia iraționalismului de proveniență religioasă în poezie duce la configurarea unei creații lirice cu accente afective și mistice, respinse de poetica din secolul luminilor, așa cum este opera lui Klopstock.

Trebuie menționată în același timp tentativa de descoperire a naturii, stimulată și ea uneori de modelele antichității, prezentă atît în poezia italiană și franceză, cît și în cea germană. Căutările sînt și în această direcție timide și adeseori eronate. Lirica arcadiană și pastoralele, cultivate de Gessner și Florian, ca și *Grădinile* lui Delille, reprezintă o altă cale de artificializare a creației lirice prin inventarea unor noi clișee destinate să sugereze pitorescul peisajului. Fenomenul în sine nu trebuie însă trecut cu vederea, deoarece atît poezia barocă, cît și cea arcadiană deschid calea unei lirici sensibile care se va detașa de convențiile genului. Impulsurile date în acest sens de romanul sentimental reprezintă un alt factor demn de luat în considerație.

În felul acesta raționalismul care confunda poezia cu enunțul silogistic ajunge să se confrunte cu confesiunea lirică sentimentală, opiniile lui Fontenelle și La Motte despre poezie fiind cu totul de altă natură decît cele exprimate de G.B. Vico sau Herder.

Una dintre ideile care se instalează în conștiința scriitorilor din secolul al XVIII-lea rezultă din convingerea că liberalizarea poeziei trebuie să se producă prin renunțarea la rimă, fapt care ar duce la evitarea limbajului metaforic greu de înțeles. Punctul acesta de vedere apărat de La Motte este respins cu vehemență de Voltaire

Scanned with CamScanner

ale cărui principii poetice sînt mult mai îndrăzneţe decît propria sa creaţie lirică. În *Eseu despre poezia epică* el demonstrează că creaţia lirică nu este un simplu calcul matematic de sunete, scriitorul trebuind să aibă o anumită sensibilitate a urechii, dar şi a sufletului. Mai mult, în *Dicţionarul filozofic* acelaşi autor afirmă că poezia este «muzică a sufletului». Dar un asemenea punct de vedere nu a avut încă ecou asupra poeţilor.

Acest fapt ne obligă să constatăm că şi atunci cînd unii critici fac afirmaţii foarte îndrăzneţe, limbajul lor nu este edificator pentru temperatura scăzută a poeziei din secolul luminilor. R. Fayolle îl citează în acest sens pe Rapin care scrisese doar că «în poezie există lucruri inefabile...», veritabila poezie fiind după părerea sa aceea care se adresează sufletului. Dar unui asemenea deziderat poezia din veacul al XVIII-lea nu i-a răspuns decît arareori.

În acest sens se poate spune că ideile lui G.B. Vico au avut într-adevăr rezonanţă în epocă, dar ele au fost receptate mai ales de poeţii sensibili care anunţau preromantismul. Gînditorul italian demonstrează că sentimentele poetice sînt alcătuite din pasiuni şi afecte, poezia fiind întîia mitologie şi teologie a omenirii. Pe această cale evoluează şi unele consideraţii ale lui Metastasio despre poezie şi muzică, ca şi critica acerbă a lui Giuseppe Baretti împotriva retoricii goale a arcadienilor.

Dar aşa cum am precizat mai înainte, creaţia lirică nu profită decît într-o mică măsură de aceste idei. Cei mai mulţi poeţi rămîn nişte manufacturieri literari care construiesc poezia după normele unui silogism obişnuit. Unele mostre din scrierile mediocrului La Motte, care declanşase un adevărat război împotriva imaginilor poetice, sînt suficient de elocvente:

«La substance de ce vide
Entre ce corp supposé
Se répand comme un fluide:
Ce n'est qu'un plein déguisé»[1].

[1] *Anthologie poétique française*, XVIII-e siècle, Garnier-Flammarion, 1966, p. 8.
«Substanţa acestui vid/ Intră în acest corp presupus/ Se răspîndeşte ca un fluid/ Acesta nu este decît un plin deghizat/».

Scanned with CamScanner

Epoca este în general bogată în versuitori care mimează cu abilitate poezia ocazională, nelipsită de unele asemănări exterioare cu lirica antichităţii.

La Motte scrie *Versuri pentru doamna ducesă de...*, Voltaire compune şi el *Stanţe pentru doamna de Châtelet*, Ecouchard-Lebrun realizează *Oda domnului de Buffon* etc. Nu lipsesc de asemenea epigramele care abundă mai ales în lumea salonardă a poeţilor francezi din secolul al XVIII-lea. Ele ocupă un spaţiu larg în creaţia unor poeţi ca Fontenelle, J.-B. Rousseau, Voltaire, Saint-Lambert, Marie-Joseph Chénier etc. Ele constituie un joc graţios şi subtil de cuvinte în care excelează mai ales Voltaire cu spiritul său incisiv cunoscut.

Semnificative pentru gustul epocii ni se par de asemenea eglogele, epistolele şi elegiile populate cu personaje mitologice. Fontenelle scrie astfel *Ismena, Eglogă*, J.-B. Rousseau, poemul *Circe*, Bernis compune *Amorul şi nimfele, Odă anacreontică*, Saint-Lambert — epistola *Chloe, această flecăreală tandră*, iar Demoustier excelează în poezii artificiale ca *Dianei, Adunarea muzelor, Minerva şi Venus.*

Moda clasicizantă întreţine această poezie clasicizantă din care se desprinde un univers liric convenţional. Istoricul literar german V. Klemperer semnalează rezonanţa rococoului în poezia spumoasă, senzuală pînă la banalitate şi ocazională pe care o realizează Voltaire în ale sale *Impromptuuri, Epigrame, Epitafe, Inscripţii, Bilete, Versuri doamnei de... etc.*[1]

De o factură asemănătoare este poezia erotică plină de senzualism, cultivată de Dorat şi Parny, care a influenţat atît lirica germană de această natură, cît şi pe cea românească cultivată de Conachi sau de unii dintre poeţii Văcăreşti. În Italia unele versuri similare sînt scrise de Paolo Roli, *Bruneta cu ochii ademenitori* fiind un exemplu elocvent.

Peisajul epocii nu este lipsit nici de prezenţa poeziei satirice în care excelează Voltaire, Giuseppe Parini, precum şi fabuliştii din diverse ţări. În epistola lui Voltaire, intitulată *Lui Boileau sau testamentul meu*, scriito-

[1] V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, I, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1954, p. 42.

Scanned with CamScanner

rul francez pune în lumină «timpurile corupte», neprielnice poeziei adevărate, «cerul furtunos» și «vremile distrugătoare», cînd o epocă este vrednică doar de satiră. Trebuie să semnalăm că după acest model poetul român Grigore Alexandrescu a realizat *Epistolă către Voltaire*.

Mult mai profund în această direcție ni se pare a fi poetul italian Giuseppe Parini (1729—1799) pe care unii critici îl socotesc un romantic *avant la lettre*.

Parini cultivă poezia nonconformistă de factură socială, care răspunde idealului iluminist în general, deși acesta nu a generat opere lirice de violența satirică a romanului sau a eseului social-politic. Atît în *Viața rustică*, cît și în fragmentul *După amiază* din ciclul *Ziua* II, Parini realizează o poezie a revoltei, puțin cunoscută în această epocă.

Mult mai reținut este poetul englez Alexander Pope (1668—1744) pentru care Voltaire nutrea o evidentă admirație. Și el scrie epistole, satire, construite cu grija unui mare șlefuitor al versului și al cuvîntului. Poezia *Decepția* ni se pare elocventă în acest sens.

Prielnică satirei de moravuri, epoca luminilor se caracterizează printr-o amplă eflorescență a fabulei, care se înscrie de asemenea în continuarea tradițiilor clasice, deși uneori fabula este și ea învestită cu patrimoniul ideilor iluministe. S-ar putea spune că cei mai mulți poeți din secolul al XVIII-lea sînt tentați să cultive fabula. Houdart de la Motte scrie *Ceasul și cadranul* și *Prieteni care se înțeleg prea bine*; Richer — *Oglinda*; Dorat — *Vulpea și cîinele*; Florian — *Orbul și paraliticul*, *Vulpoiul predicator*, *Hermina*, *Castorul și mistrețul*; Lessing, care elogiază genul pentru forța sa moralizatoare, scrie și el: *Leul și musca*, *Corbul și vulpea*, *Urșii*, *Zgîrcitul* etc. Dintre scriitorii ruși Krîlov este acela care imprimă o deosebită virulență fabulei politice, spre deosebire de alți contemporani aplecați spre fabula morală.

Trebuie să precizăm că în cultura română sînt cunoscute atît fabulele lui La Motte, Florian, cît și acelea ale lui Voltaire, opera lui Grigore Alexandrescu ca și aceea a lui Ion Eliade Rădulescu fiind elocvente dovezi în acest sens.

Scanned with CamScanner

Dar în pofida raţionalismului exacerbat care a secătuit izvoarele creaţiei lirice trebuie să precizăm că peisajul literar al secolului al XVIII-lea nu este întru totul lipsit de prezenţa meditaţiei lirice, de elegii pe tema morţii, incitate de spiritul teologal şi baroc, sau de o anumită poezie a naturii.

Înainte de configurarea preromantismului francez şi italian, sau a poeziei sturmiste germane, scriitorii din aceste ţări se lasă invadaţi de un val de sensibilitate şi fior liric care prevesteşte mutaţiile profunde ce vor avea loc în universul poeziei. Tonul este dat de unii poeţi englezi din secolul al XVIII-lea ca: Prior, Parnel, Lady Winchelsea, Thomson. Drumul poeţilor sensibili spre preromantism ni se pare foarte lent. În Franţa J.-B. Rousseau, care este remarcabil ca talent, doar în comparaţie cu contemporanii săi mediocri, scrie printre altele meditaţia intitulată *Despre orbirea oamenilor acestui secol*. Viziunea heraclitiană a timpului este asociată cu sentimentul morţii, meditaţia despre eterna trecere ilustrînd o nouă tonalitate în poezia franceză.

Dacă Boileau îi sfătuia pe scriitori să aleagă drept loc de inspiraţie viaţa de la curte şi oraşul, unii dintre poeţii secolului al XVIII-lea se îndepărtează de acest canon, fiind tentaţi de ispita poeziei rustice, de viaţa satului şi poezia muncii. Evident că şi aceasta poartă amprenta literaturii scrise de Hesiod şi Lucreţiu, zeii şi nimfele populînd universul de viaţă în care trăiesc oamenii obişnuiţi.

Saint-Lambert (1716—1803), de pildă, scrie *Agricultorul*, *Furtuna*, *Toamna*, iar Delille (1738—1813) publică şi el *Toamna*, *Natura*, *Fîntîna din Vaucluse*.

Poezia grădinilor pe care a conceput-o Delille are o largă influenţă asupra contemporanilor chiar dacă unele elemente convenţionale o apropie de acea estetică a parcurilor şi grădinilor artificiale care luau locul peisajului autentic, firesc şi sălbatic. Doar proza lui Rousseau a izbutit să realizeze o adevărată imagine a naturii grandioase şi sălbatice pe care însă poeţii vremii nu au înţeles-o în adevărata ei valoare.

Resurecţia aceasta a sensibilităţii solicitată de noi teme poetice, care permit configurarea unui nou *Weltan-*

Scanned with CamScanner

schauung se face din ce în ce mai mult simţită în cele mai diverse ţări. Giuseppe Parini, de pildă, realizează o adevărată poezie a crepusculului în *Seara*. Asfinţitul peste Alpi şi Apenini, întoarcerea ţăranilor de la muncă, strălucirea lacului imprimă timbrul caracteristic al acestei poezii care conjugă descripţia cu accentele de revoltă socială.

Fenomenul acesta este prezent şi în cultura altor ţări. Literatura germană se caracterizează mai ales prin efloreşcenţa unei poezii pline de sensibilitate, nelipsită de anumite artificii în formele ei de expresie influenţate de rococo, dar profundă atunci cînd îşi trage seva din barocul german cu timbrul lui grav şi plin de melancolie.

Poezia didactică nu lipseşte, bineînţeles, nici din peisajul culturii germane, şi fabula reprezintă expresia ei cea mai directă. Lessing nu este doar singurul poet care o cultivă. Gellert şi Wieland cred încă în mitul unei poezii în care *fabula docet* deţine un loc fundamental în ierarhia literară. Dar peste stratul acesta clasicizant mediocru se sedimentează o poezie autentică ce nu găseşte decît arareori forme echivalente de expresie în alte literaturi naţionale din secolul al XVIII-lea. De aceea ni se pare că putem afirma fără riscul supraevaluării unui fenomen artistic local oarecare că scriitori ca Matthias Claudius (1740—1815), Johann Peter Uz (1720—1796), Albrecht von Haller (1708—1777) şi Friedrich Gottlieb Klopstock (1724—1803) deschid făgaşul unei creaţii lirice plină de sensibilitate care prevesteşte atît mişcarea culturală *Sturm und Drang*, cît şi pe cea romantică.

Marile teme ale literaturii de profundă vibraţie lirică ca iubirea, moartea, viaţa, eterna trecere a fiinţei umane şi veşnicia naturii, durerea omului în faţa existenţei infinite a cosmosului şi impasibilitatea acestuia în faţa durerii sale, — prefigurează astfel coordonatele poeziei de mai tîrziu, dar atestă în acelaşi timp prezenţa în epocă a unor poeţi autentici. Faptul acesta devine cu atît mai evident şi mai credibil cu cît aceşti scriitori nu sînt scoşi în relief de o anumită modă literară. Dacă Young, Gray sau Volney se impun în întreaga Europă printr-un curent general de sensibilitate care facilitează difuzarea operei lor într-o epocă saturată de uscăciunea poeziei didactice,

Scanned with CamScanner

deşi literatura acestora nu are o valoare artistică deosebită, unii dintre poeţii germani amintiţi revoluţionează poezia fără zgomot, dar în profunzime, pregătind astfel terenul unei autentice literaturi naţionale. În acest context pastoralele lui Salomon Gessner rămîn o expresie dulceagă a spiritului arcadian, îndrăgit de spiritele facile.

Un vis de Johann Peter Uz prefigurează în mod limpede poezia erotică şi peisagistică, cultivată de romantici. Visul, boschetul, valea, iazul, fata care face baie, fiorul tînărului îndrăgostit compun acest peisaj ale cărui linii de configurare anunţă o nouă literatură.

Nu mai puţin semnificativă ni se pare poezia lui Albrecht von Haller *Alpii*, în care idealul omului natural se conjugă cu marile năzuinţe ale iluminiştilor. Egalitatea dintre oameni, virtutea muncii constituie valori care înnobilează poporul, în vreme ce civilizaţia urbană apare ca generatoare de vicii.

Este adevărat că poezia naturii poartă adeseori pecetea unei viziuni mistice. Poezia lui Klopstock, *Sărbătoarea primăverii*, este ilustrativă în acest sens. Poemul său *Messias*, inspirat din *Paradisul pierdut* al lui Milton, reprezintă de asemenea tipul de psalm încărcat cu formule mistice, jertfa lui Isus care a izbăvit prin moarte omenirea de păcatul originar subliniind cu pregnanţă această orientare a unor poeţi germani, care se va prelungi şi în romantism mai ales prin creaţia lui Novalis.

Dacă Klopstock cultivă poemul de mari dimensiuni cu o vădită amprentă religioasă, dacă Wieland face acelaşi lucru sub influenţa rococoului, unele opere ale sale fiind net antiiluministe, Voltaire rămîne în schimb fidel idealurilor enciclopediştilor, aşa cum va rămîne şi un iluminist din faza finală a mişcării cum este scriitorul român Ion Budai-Deleanu.

Poemul *Henriada*, publicat de Voltaire în 1723 şi apoi revizuit de mai multe ori, ca şi *Fecioara din Orléans* (1755) demonstrează consecvenţa cu principiile sale, dar nu şi o autentică forţă poetică. Implicaţiile parabolice ale celor două opere sînt şi ele destinate să reliefeze tezele lor fundamentale. Elogiul lui Henric al IV-lea din lungul poem impregnat de imagini mitologice este un pretext pentru a propaga idealurile de toleranţă şi egalitate între

Scanned with CamScanner

oameni, meritul acestuia constînd în faptul că a pus capăt luptelor dintre catolici şi calvini. *Fecioara din Orléans* pune în circulaţie un subiect întîlnit şi în secolele anterioare la poeţi francezi puţin cunoscuţi ca Chapelain. Dar ca şi Shakespeare, Voltaire o demitizează pe Ioana d'Arc, poemul său fără valoare artistică deosebită fiind plin de ironiile unui scriitor sceptic la adresa unui fapt miraculos.

Poemul epic de inspiraţie iluministă trăieşte o remarcabilă metamorfoză prin epopeea eroi-comică *Ţiganiada* scrisă de poetul român Ion Budai-Deleanu.

Cunoscător al operelor lui Homer, Vergiliu, Ariosto, Casti, Milton, Klopstock şi Voltaire, Ion Budai-Deleanu realizează o complexă alegorie ale cărei articulaţii comice şi eroice pun în lumină atît elogiul eroismului unui domn luminat care îşi apără ţara, cît şi resursele negative ale unei lumi încă incapabilă să înţeleagă idealul de libertate şi egalitate pe care eroii operei îl propuneau. Expresie a spiritului iluminist şi a climatului iozefinist de stînga la care poetul aderase, poemul lui Budai-Deleanu reprezintă una din cele mai strălucite realizări ale poeziei epice din acea vreme, fiind prima afirmare de amploare a geniului poetic românesc.

Atitudinea antiteologală, pledoaria pentru o orînduire liberală, adaptată climatului specific al unui popor, satira antifeudală, elogiul eroismului civic şi al virtuţilor naţionale fac din această operă una din ultimele expresii ale creaţiei literare de factură iluministă.

Bogat în autori de versuri, dar nu şi în poezie, secolul luminilor se încheie astfel prin acordurile finale ale unei poezii lirice şi epopei naţionale care prevestesc un nou curent de sensibilitate în arta literară.

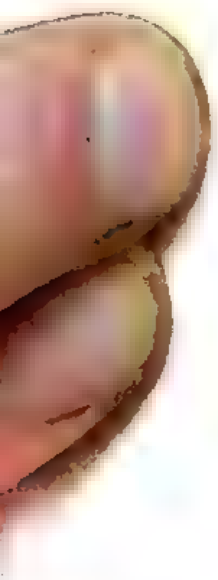
Epocă de hegemonie a spiritului filozofic, veacul al XVIII-lea se caracterizează astfel printr-o amplă literatură de idei, învestită cu o mare forţă civică a cărei misiune constă în propagarea toleranţei, a progresului şi în elogiul omului natural, apt să se emancipeze din tenebrele ignoranţei prin cultură.

Subsumată acestor idealuri majore, literatura este transformată într-o tribună de idei şi într-un instrument de luptă. Ea este destinată să afirme idealurile care rezul-

Scanned with CamScanner

tau din patrimoniul gîndirii iluministe şi să nege bazele vechii societăţii feudale pe care o socotea pe bună dreptate perimată.

Diferenţiată de la o ţară la alta şi de la un autor la altul, în funcţie de climatul cultural şi social-istoric, ca şi în funcţie de idealurile fiecărui scriitor, literatura iluministă îşi trăieşte ultimele acorduri teoretice prin prelungirea în preromantism care reprezintă însă şi o puternică reacţie împotriva enciclopediştilor, anunţînd un nou curent de sensibilitate ce nu întîrzie să se afirme în artă.



Scanned with CamScanner

6
Preromantismul

Celebra dispută dintre clasici și moderni, configurată atît pe planul istoriei ideilor estetice și a criticii literare, cît și pe cel al creației, s-a soldat în cele din urmă cu triumful general al unui nou curent de sensibilitate, reprezentat de romantism.

Dar pînă să se ajungă aici, în diverse culturi naționale europene au fost înregistrate numeroase fenomene de anticipare romantică, fapt care a prilejuit în rîndurile unor istorici literari englezi și francezi anumite dispute privitoare la prioritatea fenomenului romantic din cele două arii de cultură.

Manifestările acestea de anticipare romantică din diverse țări, întîlnite pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, au fost integrate de unii istorici literari într-un curent mai larg, cunoscut sub numele de *preromantism*.

Dar trebuie să precizăm de la început că nici accepțiile date noțiunii de preromantism, nici termenul în sine destinat să califice un fenomen artistic relativ unitar nu au întrunit pînă astăzi consensul tuturor istoricilor literari.

Scanned with CamScanner

În cultura germană există un grup de poeți sensibili care reprezintă *Die Empfindsamkeit* (sensibilitatea), fenomen artistic disociat de mișcarea literară cunoscută sub numele de *Sturm und Drang*, care nu este decît arareori privită ca o variantă națională a preromantismului european. În literatura rusă sentimentalismul este și el prezentat ca un fenomen național independent față de preromantism; în Italia fenomenele acestea de anticipare sînt integrate în romantism, iar în alte culturi din sud-estul Europei acest nou curent de sensibilitate nu are într-adevăr o existență autonomă, bine delimitată istoricește, temele preromantice intrînd în atenția scriitorilor o dată cu configurarea romantismului.

Dificultățile disocierii unor fenomene literare preromantice de cele romantice i-au determinat pe unii cercetători ca D. Mornet[1], de pildă, să pornească de la teza existenței romantismului în Franța secolului al XVIII-lea, în vreme ce Paul van Tieghem se străduiește să acrediteze noțiunea de preromantism destinată să surprindă aspectele unitare ale unor fenomene artistice naționale, care în acest proces firesc de diversificare literară capătă o amprentă locală din ce în ce mai pronunțată.

Varietatea fenomenului literar de tranziție care nu permite însumarea tuturor acestor aspecte într-un stil unitar, prejudecățile unor istorici literari care apasă prea mult pe faptul artistic local, neglijînd componentele lui universale, inexistența unei asemenea literaturi de tranziție în unele culturi naționale, ne obligă să însumăm unui numitor comun, reprezentat de preromantism, doar acele manifestări literare care poartă marca specifică a unei creații *literare de tranziție*, de anticipare a romantismului.

Dar ceea ce ni se pare de la început caracteristic pentru aceste dispute teoretice, ca și pentru fenomenul literar al vremii, este în primul rînd faptul că preromantismul nu realizează o deplină consonanță între concepția artistică și creația propriu-zisă. Această unitate nu se produce decît o dată cu configurarea definitivă a roman-

[1] Vezi D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII-e siècle*, Hachette, Paris, f.d.

Scanned with CamScanner

tismului. Cu toate acestea ascultarea «vocii inimii» și ispita «deliciilor sentimentului» se fac tot mai puternic simțite în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În cunoscuta *Istorie a literaturii franceze*, publicată sub direcția lui Paul Hazard și J. Bédier, se afirmă pe bună dreptate:

«A fi filozof în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu mai înseamnă să deschizi doar ochii asupra luminilor rațiunii, ci într-o măsură mai mare, să asculți de asemenea vocea inimii și să guști deliciile sentimentului»[1].

Evoluția ideilor filozofice și estetice, ca și a creației literare este elocventă în acest sens. Deși pare paradoxal la prima vedere, trebuie să precizăm că veacul luminilor a fost în același timp secolul iluminaților, al ocultiștilor, fizionomiștilor și astrologilor. Adolf von Knigge a încercat doar să pună bazele unei filozofii a trăirii, masonii din diferite centre de cultură cochetau cu filozofia sentimentală, impregnată de o anumită tentă religioasă, iar la curtea lui Frederic Wilhelm al II-lea se strînseseră astrologi și alchimiști. Casanova și Cagliostro se ocupă, printre altele, de cabalistică, necromanție și astrologie, iar Swedenborg vizionarul găsește o largă audiență, în vreme ce teoria magnetismului animal, profesată de Mesmer, duce la cele mai variate speculații metafizice. În felul acesta, de la teozofii și filozofii mistici care aderaseră la lojile francmasonice, de genul lui Jacob Boehme și Joseph de Maistre, pînă la un fizionomist de talia lui Lavater, lupta împotriva enciclopediei, apreciată ca un «monstru al necredinței», este declarată în mod deschis. Fără să existe o legătură directă între ei, filozofii mistici și șarlatanii care practicau ocultismul reprezintă un front comun împotriva raționalismului.

Gîndirea estetică evoluează și ea pe aceeași cale. Dacă la 1719, abatele Dubos face cu o anumită discreție apologia gustului și a sentimentului, nu multă vreme mai tîrziu esteticienii încearcă să aducă în același scop cele mai variate argumente. În *Cercetare despre originea reprezentării noastre despre frumos și virtute* (1725) Hut-

[1] *Op. cit.*, II, Paris, 1924, p. 113.

Scanned with CamScanner

cheson apreciază gustul ca un adevărat „simţ interior". Într-o realitate caracterizată prin „unitate în multiplicitate", varietatea gusturilor individuale trebuie acceptată ca o consecinţă a spiritului asociativ care caracterizează fiinţa umană.

Simptomatică pentru acest tip de argumente este însăşi mixtura dintre datele gîndirii raţionaliste şi ale filozofiei sentimentului. În *Cercetare filozofică despre originea ideilor noastre despre sublim şi frumos* (1757), Burke subliniază caracterul subiectiv al gustului, dar nu ezită să precizeze faptul că acesta se întemeiază pe puterea de judecată.

Subiectivismul rezultat din accentul pus pe afecte se conjugă uneori cu tendinţa de relevare a artei ca mister. Pentru Shaftesbury, de pildă, frumosul este formă şi armonie, dar şi viziune interioară şi iluminare divină[1].

Apologia gustului şi a sentimentului se conjugă adeseori cu aceea a naturii. Exemplele pe care le aduce Folskierski în acest sens sînt foarte bogate[2]. Îndemnurile lui Fénelon şi Shaftesbury adresate modernilor de a cunoaşte natura prin modele intermediare, sînt tot mai puţin ascultate. Cu mari ezitări esteticienii şi scriitorii încep să descopere natura, chiar dacă la început aceasta este reprezentată de parcurile şi grădinile nobililor, ordonate de mari meşteri şi decorate cu ruine, monumente şi flori care sugerează un anumit gust pentru melancolie şi pitoresc. Evadarea din viaţa citadină pură se produce la început prin soluţii artificiale care creează un peisaj idilic. Elocvent ni se pare, de asemenea, faptul că pe parcursul secolului al XVIII-lea apar adevărate studii despre arta peisajului şi construcţiei grădinilor. În cartea sa despre *Preromantismul francez*, André Mongland menţionează diverse lucrări despre arta grădinilor, cum sînt studiul lui Watelet: *Eseu despre grădini* (1774) sau cartea lui Morel, *Teoria grădinilor* (1776).

---

[1] Vezi întreaga dezbatere în R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, 1750—1830, Darmstadt, Berlin, Hermann Luchterband Verlag, 1959, p. 116—117.

[2] V. Folskierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-e siècle*, Academie Polonaise de Science, Cracovie, Paris, Champion, 1925.

Scanned with CamScanner

Gustul peisajului stilizat, al naturii geometrizate rezultă și din afirmația lui R. Gerardin din opera sa *Despre compoziția peisajului* (1843), unde se recomandă ca un parc să fie ordonat ca un tablou de Poussin.

Toate căutările acestea care trădează o puternică efervescență spirituală pun în lumină rezistența spiritului clasic și concesiile modeste făcute modernilor. Din această efervescență îndelungată rezultă însă o literatură nouă de profundă vibrație lirică în care scriitorii nu se mai sfiesc să-și etaleze eul, să facă elogiul peisajului rustic, să omagieze eroii anonimi sau să-și exprime compasiunea pentru marii nedreptățiți. Trebuie să precizăm că adeseori spiritul acesta demofilic capătă o puternică coloratură socială și națională.

Căutînd izvoarele de regenerare a poeziei amenințate de uscăciunea veacului raționalist, poeții descoperă farmecul limbii și al poeziei populare, pitorescul peisajului luminat de lună, misterul trecutului învăluit de legende.

Explorarea trecutului, realizată de poeții preromantici duce la deshumarea vechilor legende populare, a baladelor și a faptelor de glorie cîntate de barzii anonimi. În acest nou climat literar, culegerea de balade populare întreprinsă de Thomas Percy (1729—1811) capătă o semnificație deosebită. Dar cititorul sensibil al epocii își găsește corespondențe spirituale latente în poemele eroice publicate de James Macpherson (1736—1796). Pentru a spori nota de mister din jurul acestora, autorul le atribuie bardului celtic Ossian, care ar fi trăit prin veacul al III-lea.

În parte autentice, în parte prelucrate, poemele osianice reconstituie imaginea unui ev mediu neguros, cu eroi barbari și viteji, cu o natură aspră și neprietenoasă, cu fete ingenue și dîrze care-și urmăresc din pragul castelelor iubiții pe cîmpul de luptă.

Prin poemul despre *Fingal*, publicat în 1760 (din care Eliade Rădulescu va traduce un prim cînt, tipărit în *Atheneul român* (1867), literatura europeană preromantică își găsește una din coordonatele sale specifice. Prin fața cititorului defilează regi războinici ca Swaran și Cuchulin, sau Fingal, al cărui tată era bardul curajos Ossian. Poe-

Scanned with CamScanner

mul istorisește lupte de mare violență, iubiri de adîncă vibrație sentimentală, morți năprasnice, survenite în familiile de regi, momente de profundă durere determinate de pierderea celor dragi. Lumea aceasta este proiectată pe fundalul unei naturi întunecate, învolburată de furtuni, eroii avînd ceva din măreția peisajului nordic, aspru și sumbru.

Natura din poemele osianice nu mai are nimic din răceala și impasibilitatea peisajului din literatura clasică. Poetul proiectează în permanență asupra ei starea sufletească a eroilor. Pe calea aceasta peisajul este lirizat, drama individului căpătînd adeseori proporții cosmice. Lamentarea Colmei ni se pare că reprezintă cel mai tragic episod, fiind în același timp specifică pentru noua artă poetică ce se va impune:

«Pentru tine mi-am părăsit fratele, pentru tine fug de tatăl meu.

De mult timp cele două familii ale noastre sînt dușmane dar noi, o, multiubitul meu, noi nu sîntem dușmani.

Furtună, nu mai urla! Torente, liniștiți-vă, așa ca să-mi poată auzi vocea, iubitul! Salgar, Salgar, eu te chem!... Salgar, aici este arborele, aici este stînca, Colma te-așteaptă, de ce întîrzii?

Ah! Apare luna! Văd unda strălucind în vale, creștetul cenușiu al stîncilor se descoperă, dar nu-l văd pe vîrfurile lor. Nu-i văd cîinii. Ce nenorocită sînt. Trebuie să rămîn aici.

Dar cine sînt acei ce par a dormi pe iarbă? Nu-i fratele meu? Nu-i iubitul meu? O, prieteni, vorbiți-mi! Ei nu-mi răspund, sufletul mi-e neliniștit de groază. Ah! sînt morți! Lăncile lor sînt înroșite de sînge. O, fratele meu, fratele meu, de ce ai omorît pe scumpul meu Salgar? O, Salgar, de ce ai omorît pe fratele meu?»[1]

Pasajul citat ni se pare ilustrativ pentru maniera în care enunțul informațional narativ este filtrat printr-o conștiință îndurerată care-i dă o puternică amprentă lirică. Detaliile narative sînt astfel înglobate într-un imens flux liric, proiectat și asupra descripției peisajului. Macpherson pune astfel în circulație farmecul peisajului nocturn, străbătut de misterul luminii selenare:

«O, albă lună, astru al nopților, fiică a cerului, cît de mult iubesc dulcea strălucire a torței tale! Înaintezi, fermecătoare, urmată de stelele care merg înspre orient după urma azurată a

[1] Ossian, *Poeme galice*, culese de Macpherson, Minerva, București, 1915, p. 8.

Scanned with CamScanner

pașilor tăi. La ivirea ta norii se însenînează și razele tale le argintează coastele întunecate.

Cine poate fi asemenea ție în ceruri, o, fiică tăcută a nopții! În fața ta stelele își întorc geloase ochii tremurători! Unde te odihnești la sfîrșitul drumului cînd se mărește umbra și-ți acoperă globul? Tot așa de întunecată este și locuința ta, ca a bătrînului Ossian.»[1]

Integrarea bardului enigmatic în acest peisaj plin de mister este și ea elocventă pentru acest poem al trecutului legendar.

Succesul poemelor osianice a fost imens. Un istoric literar relatează faptul că atunci cînd Napoleon voia să aprecieze o operă nouă, nu găsea alt epitet mai adecvat decît «vraiment ossianique». Rezonanța acestei literaturi se prelungește pînă tîrziu. Chateaubriand, Goethe, Byron se înscriu și ei printre admiratorii acestui gen de literatură. În ceasurile sale sumbre, melancolicul Werther, eroul lui Goethe, citește poemele osianice, iar Doamna de Staël configurează peisajul nordic, specific romantismului, pornind și de la acest univers literar. Critici, esteticieni și scriitori germani ca Herder, Gerstenberg și Goethe ajung la *Sturm und Drang*, traversînd experiența osianică. Reflexul palatelor osianice din poezia lui Gr. Alexandrescu reprezintă rezonanța tîrzie a aceluiași climat spiritual în cultura română.

Dacă poemele osianice relevă farmecul climatului nordic, acoperit de ceață, încleștarea în luptă și eroismul unui trecut legendar, alți scriitori preromantici ca Lady Winchelsea, Parnell, Akesinde își îndreaptă atenția spre aspectele sumbre ale existenței, realizînd o poezie plină de tristețe și melancolie. Boemi nevrozați, unii dintre poeții menționați resping optimismul acelor filozofi iluminiști care considerau lumea noastră cea mai bună dintre toate lumile posibile, punînd sub semnul întrebării însuși sensul existenței. Faptul acesta îl făcea pe cercetătorul francez Roger Martin să se întrebe dacă nu cumva romantismul a fost pregătit de o generație de poeți, marcați de anumite maladii psihice. Întrebarea ni se pare lipsită de sens deoarece literatura preromantică

[1] *Op. cit.*, p. 34.

Scanned with CamScanner

a fost reprezentată de personalități artistice foarte diferite care nu sufereau de asemenea boli.

Refuzul optimismului într-o epocă de masive transformări, receptivitatea unor scriitori preromantici față de filozofia mistică și teologie, oroarea față de civilizația cu caracter opresiv, adversitatea față de tirania națională, replierea în imensitatea naturii calme — reprezintă coordonatele pe care va evolua literatura preromantică. De la Young, Gray și Thomson pînă la Volney, Foscolo și Jukovschi, pentru a indica doar cîteva nume dintr-o vastă pleiadă de oameni de litere, asistăm la configurarea unor noi surse, teme și aspecte ale creației literare. Poezia începe astfel să transmită un anumit fior existențial, iar scriitorii încep să fie preocupați de specificul condiției umane. Meditația prilejuită de solitudinea peisajului nocturn, prezentă în *Reveriile nocturne* (1713) ale Doamnei Winchelsea, se conjugă cu reflecțiile lui Young și Gray despre destinul uman sau cu anxietatea în fața eternității, sugerată de natura imensă, brăzdată de existențe efemere.

De aceea trebuie să precizăm că dacă poeții preromantici au descoperit pitorescul peisajului, acesta nu reprezenta pentru ei decît un pretext de meditație melancolică despre condiția umană, concepută ca un itinerar inevitabil spre moarte. Semnificativ ni se pare în acest sens faptul că poeții preromantici, cu foarte puține excepții, nu au relevat farmecul peisajului prin detalii picturale încărcate de luminozitate, ci prin acele aspecte care întrețin sentimentul de melancolie sau meditația pesimistă, atenuată uneori doar de suflul creștin, prezent în operele unora dintre aceștia.

Peisajul preromantic este decorat cu ruine, morminte și cimitire. Lumina care îl străbate este de natură selenară. Meditația provocată de prezența poetului în acest context vizează gloria străbună apusă de multă vreme, eternitatea morții, solitudinea anxioasă într-o lume efemeră, în care gestul creator pare a fi în cele din urmă zadarnic.

Așa ne explicăm de ce preromantismul generează o complexă poezie sepulcrală care a avut ecouri în întreaga literatură europeană. Tonalitatea aceasta sumbră a liricii,

Scanned with CamScanner

concepută ca un «dialog solitar» al unui poet care se lamentează, a fost dată de scriitorul englez Edward Young (1683—1765). Poet mediocru, Young a avut meritul de a fi știut surprinde anumite teme literare de mare rezonanță în conștiința unei epoci sensibilizate în fața misterului, a efemerității și a veșniciei. În 1742 autorul publică *Plîngere sau meditație nocturnă asupra vieții, morții și nemuririi*. Încurajat de acest prim succes, Young continuă ciclul meditațiilor sale nocturne pînă în 1745 cînd încheie întreaga serie prin apariția nopții a opta și a noua.

În opera sa intitulată *Preromantismul*, Paul van Tieghem precizează că în douăzeci și cinci de ani, *Nopțile* scriitorului englez au fost traduse în douăsprezece limbi, iar mai tîrziu, adaugă el, «nu este exagerat să se spună că Young a fost tradus în toate limbile Europei[1]».

Elogiat în diverse poezii, apreciat cu entuziasm în jurnalele intime, comentat în studiile și articolele publicate în diferite țări, Young ajunge unul din scriitorii cei mai cunoscuți din Europa, deși valoarea estetică a operei nu justifică acest succes. Dar melancolia poeziei, morala de derivație teologală, ca și un anume patetism au găsit o largă audiență în rîndurile unui public dornic să cunoască poezia sentimentului.

Young este partizanul artei sincere, a etalării sentimentelor sale directe, rezultate din confruntarea conștiinței lui cu lumea. Lapidare, unele principii de artă poetică, profesate de Young, sînt foarte elocvente:

«Cunoaște-te, respectă-te, iată două reguli a căror aplicare se impune atît în artele frumoase, cît și în morală»[2].

Recomandarea aceasta se conjugă cu elogiul originalității, conceput altfel decît în poeticele clasice:

«Preferați întotdeauna producțiile naturale în fața marilor comori împrumutate din spiritul altuia»[3].

---

[1] P. van Tieghem, *Le préromantisme*, I, Paris, 1930, p. 16.

[2] Young, *Les Nuits*, traduits de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, 1750, tome premier, p. 27.

[3] *Op. cit.*, p. 28.

Scanned with CamScanner

Meditațiile nocturne ale lui Young au în centrul lor *viața lumii*. Apreciat mai ales prin sfîrșitul său, destinul omenirii apare ca un drum inevitabil spre moarte, ca un popas vremelnic într-o existență efemeră a cărei veșnică trecere transformă actul creator într-un gest zadarnic.

Viziunea aceasta pesimistă despre efemeritatea oamenilor și a lucrurilor pune în lumină o temă de largă circulație în literatură, *fortuna labilis*.

Situat sub zodia morții, destinul ființei umane așază sub semnul interogației sensul eforturilor sale, ca și acela al unor idealuri deșarte:

«De ce atîtea osteneli pentru victorii atît de scurte? Destinul norocos al bogaților, gloria eroilor, majestatea regilor, totul sfîrșește prin „aici se odihnește".»[1]

Poezia sepulcrală cultivată de Young este un pretext de meditație melancolică și pesimistă asupra destinului uman. Așezat în centrul meditațiilor sale nocturne, mormîntul este ridicat la rangul de simbol. Asemenea unui laitmotiv muzical, mormîntul revine mereu în aforismele prin care autorul enunță raportul dintre om și existență. Metafora aceasta iradiantă este destinată să surprindă fluxul unei vieți al cărei viitor nu poate fi decît moartea. De aceea modularea variată a acestei metafore duce întotdeauna spre aceeași semnificație. Raportul suflet-corp este marcat de o concluzie precisă:

«Prizonier al corpului, sufletul trăiește aici înmormîntat»[2].

Imaginea bătrînilor suferinzi trezește analogii similare:

«Bătrîni, infirmi, ... priviți-vă: morminte ambulante. Citiți în voi, tu vei muri.»[3]

De la detaliul destinat să sublinieze eterna trecere spre moarte, scriitorul trece spre enunțarea legii caracteristice destinului uman:

«Ce este oare această lume? Un imens mormînt... Și nu numai omul singur este muritor, ci toate operele sale sînt la fel.»[4]

---

[1] *Op. cit.*, p. 145.
[2] *Op. cit.*, p. 150.
[3] *Op. cit.*, p. 173.
[4] *Op. cit.*, p. 174—175.

Scanned with CamScanner

Dar pesimismul scriitorului, care nu evită formele paroxistice de nihilism ecleziastic, nu-l îndepărtează niciodată de compasiunea pentru oamenii vitregiți de soartă, pentru marii nedreptățiți.

Antinomia dintre bogați și săraci, dintre cei puternici și cei oprimați pune în lumină aspectele satirice ale operei și spiritul demofilic al scriitorului:

«Eu nu văd la curțile regilor decît închisori mai distinse unde sclavi iluștri domină asupra celor nenorociți»[1].

Atitudinea antidespotică a scriitorului, spiritul său pacifist lasă să se vadă cum anumite idealuri constante ale iluminiștilor pătrund și în literatura preromantică. Imaginea pe care Young ne-a dat-o asupra monarhilor tirani ni se pare elocventă:

«O, regi, inamici ai păcii, întotdeauna înarmați, mereu gata să aduceți asupra popoarelor voastre nenorocirile și moartea, să știți că adevăratul cuceritor este doar acela care face să înceteze războiul»[2].

Meditațiile nocturne ale scriitorului pun în lumină idei și sentimente variate. Apologetul creștin care ne dă o viziune sumbră asupra vieții este dublat de *raisonneur*-ul lucid care observă cu pătrundere societatea vremii.

Pline de digresiuni și comentarii moralizatoare, abstracte, încărcate de un anumit patos liric, solemne, *Nopțile* lui Young pun în lumină structura spirituală a unui scriitor care a vibrat puternic în fața spectacolului vieții.

Scriitor vizionar, preocupat de condiția umană, Young este prin excelență poetul peisajului nocturn. Tentat să surprindă farmecul cîmpului uranic, contemplat de ființa umană, Young face apologia luminii palide și a nopții:

«Da, această claritate calmă a stelelor luminează mai bine pașii geniului; noaptea este aceea care face gîndirea să se trezească»[3].

---

[1] *Op. cit.*, II, p. 8.
[2] *Op. cit.*, II, p. 11.
[3] *Op. cit.*, I, p. 286.

Scanned with CamScanner

Poezia nopții și a cîmpului uranic va străbate apoi întreaga literatură romantică. Young celebrează noaptea în adevărate accente de odă:

«O, noapte maiestuoasă. Strămoș august al universului. Tu care te-ai născut înaintea astrului zilelor și care-i supraviețuiești încă; tu, pe care muritorii și nemuritorii te contemplă cu respect, unde voi începe și unde voi sfîrși lauda ta?»[1]

Ecoul *Nopților* lui Young s-a prelungit pînă tîrziu în secolul al XIX-lea în rîndurile scriitorilor. De la Chateaubriand, Karamzin și Novalis pînă la Lautréamont și romanticii tîrzii din sud-estul Europei putem înregistra o amplă perioadă literară, fertilizată într-o manieră sau alta de creația unui scriitor minor, dar care are meritul de a introduce o altă tonalitate în viața literară.

Pe această cale evoluează și poezia lui Thomas Gray (1716—1771). Poet de tranziție, preocupat de armonia formei, scriitor ordonat, Gray păstrează în anumite versuri ale sale o evidentă tentă clasică. Alegoriile și odele sale pindarice amintesc maniera obișnuită a poeziei de circumstanță care a fost cultivată frecvent pe parcursul secolului al XVIII-lea. Dar melancolia, gustul pitorescului, preocuparea pentru peisajul rustic, efuziunile sentimentale subliniază notele preromantice ale creației sale literare. Gray a publicat mai multe volume, dintre care amintim *Șase poeme* (1753) și *Ode* (1757). Dar opera sa care a avut un larg ecou european este *Elegie scrisă într-un cimitir de țară* (1750). Pentru Gray mormîntul nu mai este un pretext de comentarii moral-filozofice abstracte ca la Young, nici un mister insondabil ca la Blair. Elegia lui Gray, polarizată în jurul unui motiv literar de amplă circulație, contribuie la fixarea coordonatelor poeziei rustice. Ca în multe alte pasteluri de mai tîrziu, Gray creează un larg cadru orizontic. Sunetul clopotului, turmele care se întorc în amurg, tăcerea solemnă tulburată doar de zborul cărăbușilor reprezintă detalii destinate să sugereze un pitoresc crepuscular rustic.

[1] *Op. cit.*, I, p. 286.

Scanned with CamScanner

Cadrul orizontic este restrîns mereu, și asemenea luminii de reflector privirea poetului se fixează asupra cimitirului din sat. Dar imaginea acestuia nu este un simplu pretext de lamentare biblică, în maniera lui Young. Meditația provocată de cimitirul morților anonimi prilejuiește riposta poetului împotriva acelora care-i ignorează și elogiul muncii lor folositoare. Satul este pentru Gray o adevărată vatră a purității și a demnității umane.

Epitaful poemului înregistrează adevărate accente de odă. Eroul anonim al satului își găsește cea dintîi glorificare în cadrul poeziei preromantice.

Dacă Young apare în *Nopțile* sale ca un poet al cîmpului uranic și al luminii selenare, dacă Gray se definește în elegia sa ca un pictor al crepusculului rustic, care-l incita la meditația despre destinul plugarului umil, James Thomson (1700—1748) este poetul luminii solare, al muncii și al energiei creatoare și reconfortante. Poemele sale *Iarna* (1726), *Vara* (1727), *Primăvara* (1728) și *Toamna* (1730), care încheie întregul ciclu intitulat *Anotimpuri* (1730), pun în lumină fuziunea dintre elementele clasice și preromantice.

Prezența alegoriei și a elementelor mitologice, didacticismul, descriptivismul minuțios, aplecat spre date concrete, subliniază prezența filonului clasic, spectacolul muncii cîmpului amintind *Georgicele* lui Vergiliu, ca și alte opere antice, scrise pe aceeași temă.

Și Thomson privește timpul ca o eternă trecere. Dar acesta nu mai este un pretext de lamentare deoarece linia viitorului nu este umbrită de moarte, ci de aspirația spre progres.

Poezia campestră realizată de Thomson surprinde astfel aspectele muncii din fiecare anotimp. Dar ea încorporează date filozofice și morale, precum și reacția afectivă a poetului în fața naturii. *Toamna* ni se pare a fi în acest sens episodul cel mai ilustrativ din întregul ciclu. Peste datele descriptive, amplificate prin epitete de ordin afectiv, se sedimentează elogiul muncii.

Acesta devine, la rîndul său, un pretext de realizare a unui micropoem despre evoluția omului și forțele care-l duc spre progres.

Scanned with CamScanner

Descripţie, meditaţie, comentar filozofic şi moralizator, efuziune lirică vibrantă, *Anotimpurile* lui Thomson îmbogăţesc poezia preromantică cu o altă gamă de idei şi sentimente, conjugate într-o coloratură generală complexă.

Semnificativ pentru evoluţia poeziei preromantice, şi mai ales pentru unele mutaţii de perspectivă care se pot înregistra în cadrul ei, ni se pare faptul că acelaşi motiv literar poate determina reacţii foarte variate, cînd climatul de existenţă al scriitorului diferă de la o ţară la alta.

Astfel prezenţa motivului nopţii şi a cimitirului în poezia sepulcrală nu are întotdeauna aceleaşi implicaţii.

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de Ugo Foscolo (1778—1827) cu volumul său de largă rezonanţă *Mormintele* (1807). Scriitor animat de idei republicane, combatant în mai multe lupte de apărare a Italiei, ostil stăpînirii austriece, Ugo Foscolo reprezintă generaţia poeţilor preromantici a căror creaţie este animată de puternice sentimente patriotice. Atît oda sa, *Bonaparte eliberatorul* (1797), cît şi romanul *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* (1802) relevă spiritul politic de care erau impregnate scrierile poetului italian.

Dar personalitatea poetului se dezvăluie în toată plenitudinea în poemul *Mormintele*. Cunoscător al operelor lui Young, Hervey şi Legouvé, Ugo Foscolo realizează o creaţie profund originală, în care motivul mormintelor este văzut dintr-o nouă perspectivă. Aceasta a fost dictată de un context istoric specific, cînd interzicerea unor ceremonii la înmormîntări sau la ridicări de monumente pentru oamenii simpli a produs reacţia firească a poetului.

Poemul său despre morminte are severitatea unei construcţii clasice. Admiratorul odelor pindarice reeditează un anumit spirit antic în viziunea sa despre cultul cetăţii şi ceremoniile de la înmormîntări. Poemul este un fel de panoramă istorică despre eroii care s-au jertfit pentru patrie. De la luptătorii care au murit la Troia pînă la bătălia de la Maraton întîlnim o permanentă fuziune între mitologie şi istorie, care se întregeşte prin anumite simboluri ce trimit spre actualitate. Impregnat

Scanned with CamScanner

de spirit patriotic, poemul lui Foscolo deschide o nouă perspectivă pentru poezia preromantică. Dacă severitatea versului și construcția imaginii trădează formația clasică a scriitorului, elanul liric, imaginația sa exuberantă, noua retorică adoptată pun în lumină arsenalul literar specific preromantismului.

În peisajul literaturii franceze circulă cu o mare intensitate aceleași motive literare. Influența preromanticilor englezi își face și aici simțită prezența. Poemul lui Legouvé *Mormînt* este aproape de modelul oferit de Gray. Dar sub raportul circulației sale europene ni se pare mult mai semnificativă cartea lui Volney (1757—1820): *Ruinele* (1791). Scrisă în proză, opera lui Volney este un amestec de poem și comentar erudit. Pe alt plan, cartea scriitorului francez oferă o nouă fuziune între ideile iluministe și sentimentalismul preromantic. Referințele la legea naturii, libertate și egalitate, atitudinea antitiranică reprezintă fundalul iluminist peste care se sedimentează exhortația preromantică.

Opera lui Volney este concepută ca un jurnal de călătorie, voiajul care descoperă vestigii istorice fiind pretextul unor reflecții filozofice. Și pe Volney, ca și pe Young îl preocupă labilitatea lucrurilor omenești. Dar în vreme ce scriitorul englez ancorează într-un pesimism total, în care singura soluție de salvare este comportamentul etic, Volney este adeptul unei viziuni ciclice asupra progresului omenirii, care va dăinui multă vreme în literatura romantică.

Călătoria în Siria și Egipt oferă spectrul sumbru al unor civilizații înfloritoare care au decăzut. Dar viziunea antropocentrică a universului îl determină pe scriitorul francez să vadă în ființa umană unicul agent al progresului și al decăderii:

«Da, omul a devenit maestrul destinului său; el însuși a creat rînd pe rînd succesul sorții sale și reversul acesteia»[1].

Pentru scriitorul francez, ca și pentru Foscolo, mormintele nu mai sînt un simplu prilej de lamentare. Dimpotrivă, ele sînt un izvor de virtute și energie:

[1] Volney, *Les ruines. La loi naturelle*, Tome premier, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1900, p. 37.

Scanned with CamScanner

«O, morminte, cîte virtuți posedați... Îi speriați pe tirani, făcîndu-i să se simtă cuprinși de o teroare secretă cu toată puterea lor nelegiuită.»[1]

Dar simbolul fundamental la care Volney face apel în opera sa nu este reprezentat de morminte, ci de ruine. În poemele osianice ruinele apar mai mult ca un element decorativ, pe cînd în opera lui Volney capătă o semnificație nouă. Spectacolul ruinelor Palmirei îl face să viseze asupra viitorului, în cenușa acesteia el descoperă geniul libertății. Ruinele devin un izvor de patriotism și un motiv de spaimă pentru tirani. Invocația scriitorului capătă adevărate accente de odă:

«Vă salut, ruine solitare, morminte sfinte, ziduri tăcute... Cînd pămîntul întreg aservit tăcea în fața tiranilor, voi erați acelea care proclamați adevăruri pe care aceștia le detestau. Confundînd rămășițele regilor cu ale celui din urmă sclav, voi atestați sfînta demnitate a egalității.»[2]

Prin volumul *Ruinele*, Volney a realizat o operă de succes, dar nu și una de o valoare artistică deosebită.

Scriitorii care aveau să dea însă poeziei preromantice un prestigiu deosebit au fost William Blake și Robert Burns, doi mari izolați ai vremii, care nu derivau dintr-o școală anterioară și care au scos poezia lirică din anumite clișee, gata să o transforme într-o nouă convenție osificată.

Poet și gravor, William Blake (1757—1827) are o admirație deosebită pentru arta greacă ca și pentru Michelangelo, Dürer și Rafael. Desenele lui după arta gotică îl familiarizează cu un nou stil care a beneficiat de interesul multora dintre scriitorii romantici. Ca poet, el citește cu pasiune pe Milton, Shakespeare și în general pe scriitorii elisabetani, *Biblia* fiind, așa după cum se va vedea și din tematica unor poezii, o carte de căpătîi.

Dar William Blake este înainte de toate tipul poetului mistic și vizionar. Faptul acesta nu se mai traduce pe plan poetic printr-o exhortație moralizatoare în stil biblic, ca la Young, ci printr-o ingenioasă sondare a universului imaginar.

---

[1] *Op. cit.*, p. 37.
[2] *Op. cit.*, p. 7.

Scanned with CamScanner

Aparența aceasta de poezie onirică i-a făcut pe suprarealiști să vadă în Blake un strălucit precursor. Personalitatea specifică a poetului, ca și unele aspecte caracteristice ale creației sale ni se par că pun în lumină unele asemănări cu Novalis. Volumele sale, *Cîntecele inocenței* (1789) și *Cîntecele experienței* (1794), sînt ilustrate și tipărite de autor cu mijloace tipografice proprii. *Cărțile profetice* însumează operele sale din diferite etape de creație.

Poetul este animat de idealurile unui demiurg. Versul său lapidar se bazează pe enunțul direct, specific liricii de confesiune. În raportul dintre eul său și univers, Blake, poetul, dorește să devină el însuși un creator de lumi:

«Trebuie să creez eu o lume, sau să mă las robit în lumea altuia.
Nu vreau să judec, să compar — chemarea mea e să creez.»[1]
(Creație)

Blake este un poet reflexiv prin excelență. Temele creației sale rezultă din întrebarea asupra semnificației binelui și răului, din interogația asupra esenței omului, din scrutarea atentă a dimensiunilor existenței.

Adeseori universul poetic din opera sa este construit din perspectiva copilăriei. Faptul nu este lipsit de semnificație, permițîndu-i scriitorului o anumită detașare ingenuă de propria sa confesiune care capătă inflexiuni ironice. Printr-un anumit gen de rememorare capricioasă a trecutului, fluxul liber al memoriei se deschide spre universul imaginar.

Versul lui Blake are adeseori specificul enunțului sentențios, aforistic. Dar metafora pe care acesta se bazează este întotdeauna deschizătoare de noi perspective.

Cîteva exemple ni se par ilustrative:

«Fiecare clipă mai scurtă decît
pulsația unei artere
Este egală în timp și valoare cu șase mii de ani»[2]
(Timp)

[1] W. Blake, *Poeme*, E.S.P.L.A., 1957, p. 163.
[2] *Op. cit.*, p. 105.

Scanned with CamScanner

sau:

«Fiecare spațiu mai mare decît o globulă roșie
din sîngele omului
E o viziune și e creată din clocanul lui Los[1].»

Însăși meditația gravă și lucidă a poetului despre condiția umană capătă în mod deliberat aspectul unui silogism, destinat să denunțe o realitate crudă:

«N-ar mai fi milă, într-o bună zi,
Dacă pe unii nu i-am sărăci,
Și îndurare cum ar fi apoi,
Toți de-ar ajunge fericiți ca noi[2].»

(Esența omului)

Dar realizările majore ale lui Blake nu sînt întruchipate în poeziile sale satirice și nici în meditațiile alegorice. Forța autentică a versurilor care revoluționează lirica răzbate din poezia rememorării faptului divers, din maniera de reconstituire a universului marii metropole, care va deveni o temă constantă a literaturii simboliste de mai tîrziu. O lume demitizată, tristă se dezvăluie prin detalii sugestive, necunoscute de arsenalul poetic clasic. Blake liberalizează astfel circulația cuvintelor de discriminările tradiționale:

Pe cîte străzi străvechi am rătăcit
Pe unde Tamisa licăre arginți,
În oameni peste tot am întîlnit
Peceți de slăbiciuni și suferințe
.....
Dar mai ales aud a străzii cloacă
Și-al tîrfelor nocturn blestem de groază
Cum plînsul noilor născuți îl seacă
Și dricul căsniciei îl pătează[3].»

(Londra)

Blake readuce poezia pe făgașul ei firesc. Singuraticul poet, vizionarul ingenuu pe care unii contemporani îl socoteau nebun, nu a făcut imediat școală. Pentru generația de scriitori romantici, ca și pentru alții de mai tîr-

[1] *Op. cit.*, p. 107.
[2] *Op. cit.*, p. 47.
[3] *Op. cit.*, p. 45.

Scanned with CamScanner

ziu, Blake reprezintă tipul scriitorului care a descoperit sursele autentice ale poeziei.

Dacă Blake rămîne poetul metropolei și al condiției umane, Robert Burns (1759—1796) este prin excelență poetul satului. S-ar putea spune că poezia satului este prezentă și în operele lui Gray și Thomson și afirmația aceasta nu este lipsită de adevăr. Dar pe cînd la cei doi poeți satul este filtrat prin perspectiva unor convenții literare livrești, Burns, poetul țăran, scoțianul care cunoștea baladele populare din copilărie, ne dă o imagine a universului rustic, necontrafăcută de nici un fel de clișee.

Referindu-se la această stare de lucruri Goethe, în *Convorbirile cu Eckermann*, demonstrează pe bună dreptate că meritul lui Burns constă în faptul că a știut să asculte cîntecele populare și să le dea în așa fel viață încît să poată fi iarăși restituite poporului.

Robert Burns, poetul libertar, nu derivă din nici o școală literară și nu cunoaște alți maeștri decît poeții anonimi, creatori de literatură populară. El se apropie de un anumit specific al poeziei preromantice prin sursele folclorice ale creației sale, prin sinceritatea confesiunii directe și prin refuzul oricăror reguli. Apropierea aceasta nu este programatică. Robert Burns nu face parte din nici o școală literară.

Sincronizarea poeticii sale personale cu anumite năzuințe ale epocii este mai degrabă o întîmplare. Dar receptarea sa entuziastă este consecința unui climat literar creat de toate spiritele moderne ale epocii.

Trăgîndu-și seva din creația orală, lirica lui Burns reprezintă atît prin mesaj, cît și prin structura sa un protest împotriva academismului, a poeziei didactice uscate și a cuvîntului lipsit de plasticitate.

Lirica lui Burns nu mai are nimic apăsător și paralizant ca *Nopțile* lui Young, iar natura nu mai este acoperită de vălul legendar al unei lumi apuse ca în operele lui Macpherson.

În *Tata a fost plugar*, Burns se confesează fără reticențe. Autobiografia lirică reprezintă în același timp o profe-

Scanned with CamScanner

siune de credință, un act de adeziune la valorile puțin cunoscute ale lumii rustice.

«Plugar mi-a fost bătrînul
Pe-un mal de apă dulce
Și m-a crescut ca unul
Deprins la greu a duce,
Cu punga pururi goală
L-am apucat și știu
Că singura lui școală
Mi-a fost, cinstit să fiu[1].»

Înainte ca poeții romantici să realizeze opoziția sat-oraș, ea se configurează în poezia lui Burns. Antinomia creată de poetul plugar este de ordin moral, vatra tradițională a satului fiind un adevărat simbol al virtuții.

«Voi cei trufași, bogatei
Măriri vă închinați,
Dar cu plugarii tatei
Să nu vă măsurați.
Oricînd în țara asta
Găsi-veți măscărici
Să vă-ncunune țeasta,
Dar nu la noi, aici[2].»

De la versurile acestea cu caracter de confesiune, care subliniază *Weltanschauung-ul* unui poet autentic, Burns trece cu ușurință la poezia universului rustic, surprins în cele mai variate forme de manifestare.

Seara de sîmbătă în coliba țăranului reprezintă un pastel în care viziunea picturală se asociază cu acuitatea observației scriitorului militant care aderase la un anumit mod de existență.

Burns se configurează ca un bard al libertății. De aceea este firesc ca poeziile sale să nu reprezinte doar acte de compasiune sau secvențe lirice care înregistrează stări nedrepte. Revoluția franceză are asupra lui un ecou deosebit. *Poemul libertății* și *Să nu lîncezim* reprezintă expresia mesajului unui poet libertar. Înainte de Byron și Shelley, lirica engleză înregistrează acest manifest liric pentru libertate și luptă, care-i conferă de asemenea poetului un loc unic în peisajul literar al epocii.

[1] R. Burns, *Poeme*, E.S.P.L.A., 1959, p. 110.
[2] *Op. cit.*, p. 112.

Scanned with CamScanner

Registrul poetic al lui Burns este însă mult mai bogat. Iubirea şi moartea, universul domestic şi cel social configurează claviatura lirică a unui poet nonconformist, care ştie să fie tandru şi melancolic, iubitor de pitoresc şi culoare, revoltat în faţa nedreptăţilor sociale şi olimpian în faţa morţii.

Izul de baladă populară, de cîntec rustic de dragoste pătrunde masiv în poezia sa erotică. Ostentativă, atitudinea antipuritană este şi ea evidentă. Poezia sa de dragoste este nostalgică şi melancolică *(Iubita marinarului)*, aptă să sugereze farmecul iubirii rustice, necontrafăcută de artificii *(Fata desculţă)*, impregnată de un subtil spirit hedonic, îndreptat spre trăirea plenară a clipei prezente *(Draga mea Mary)*.

Operă lirică de ostentaţie în felul ei: *Urarea poetului către copila din flori* marchează atitudinea nonconformistă a poetului nemulţumit de excesele puritanismului. Semnificativă pentru spiritul optimist care se degajă din întreaga poezie a lui Burns ni se pare poezia *John Anderson, măi Jo!* O altă meditaţie despre eterna trecere, o altă imagine despre scurgerea timpului şi itinerariul fiinţei umane spre moarte se cristalizează sub forma unui dialog liric, a unui comentar ironic şi olimpian, care nu lasă loc disperării întîlnite în *Nopţile* lui Young:

«John Anderson, măi fîrtate,
Cînd te-am cunoscut, alt'dată,
Aveai părul corb pe spate,
Şi sprînceana-ngemănată;
Frăţioare John, băiete,
Ţi s-au dus şi ani şi plete;
Ţi-e sprînceana colilie,
Dar tot ţii la bucurie
Cu chelie, măi băiete.

Altădată, John, fîrtate,
Luam poteca-n sus pe lună,
Eh, ce zile minunate
Petrecut-am împreună!
Şi-acum, John, avea-vom parte,
Pe potecă, tot de mînă
Către ţintirim, fîrtate,
John, să mergem împreună[1].»

[1] *Op. cit.*, p. 150.

Scanned with CamScanner

Robert Burns se configurează astfel în epoca sa ca un poet solitar. Gama variată de sentimente pe care o exprimă lirica sa, spiritul libertar de care aceasta este animată, valorificarea estetică a literaturii populare îi dau acestui bard scoţian autentic aureola unui mare scriitor care introduce în cîmpul artistic zone noi ce vor fi fructificate din plin abia de generaţiile următoare. Carlyle îl asemăna pe bună dreptate cu o harfă eoliană ale cărei coarde, atinse de toate vînturile lumii, au scos cea mai expresivă melodie.

În anii de eflorescenţă a preromantismului poezia trece astfel printr-un profund proces de diversificare şi revitalizare. Fără să fie încă dublată de o puternică critică de susţinere, conformă cu noua sa orientare, poezia în primul rînd este aceea care impune un nou statut de creaţie care legitimează în mod direct drepturile fanteziei şi ale sentimentului în exprimarea raportului dintre conştiinţa poetului şi lumea pe care o reconstituie în opera sa. Scăderea prestigiului poemului epic de mari dimensiuni, interesul pentru baladă şi poezia descriptivă, atenţia deosebită acordată meditaţiei pe tema condiţiei umane demonstrează primatul poeziei lirice care va imprima nota caracteristică a noilor creaţii.

Chiar dacă poezia lirică nu este întru totul expurgată de anumite elemente clasice, vizibile în construcţia versurilor (sistemul metaforic, preferinţa pentru anumite simboluri), ea reprezintă totuşi zona fundamentală a creaţiei literare care se eliberează în perioada preromantică de convenţiile veacurilor anterioare.

Pregătit de romanul sentimental englez, de drama larmoiantă, de proza lirizantă a lui J.-J. Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre, procesul acesta de limpezire are loc pe planul creaţiei lirice. Însuşi raportul dintre zonele de influenţă, dintre centrele de emitere şi ariile de recepţie din diverse culturi demonstrează actul de hegemonie a poeziei în perioada preromantică.

Bineînţeles că nimeni nu poate trece cu vederea influenţa pe care proza poetică a lui J.-J. Rousseau a deţinut-o în afirmarea subiectivismului afectivităţii în *Sturm und Drang*. Dar în aceeaşi perioadă operele lui Young şi Gray, poemele osianice şi versurile lui Foscolo, îndru-

Scanned with CamScanner

mează poeții spre căutarea surselor majore ale poeziei. Procesul acesta de căutare nu trebuie însă nici el pus doar pe seama unor influențe externe. Primatul subiectivității, literatura sentimentului în general se afirmă în primul rînd pe baza unor procese interne complexe dictate printre altele și de antinomia rațiune-sentiment. Limpezirea acestora se produce însă pe măsură ce primele opere care subliniază cultul sentimentului se afirmă, atestînd astfel vitalitatea artistică a noii orientări.

În acest climat circulația traducerilor din operele primilor poeți preromantici reprezintă elementul catalizator care susține îndrumarea generală spre literatura subiectivă, spre poezia de confesiune, spre arta care etalează în mod direct marile sentimente ale ființei umane.

Semnificativ pentru rolul traducerilor și maniera de asezonare a unor texte originale specificului unor culturi naționale este studiul lui Paul Hazard: *Invazia literaturilor Nordului în Italia secolului al XVIII-lea.* Cunoscutul comparatist pune la început în lumină transformarea unor texte care apar în traduceri abreviate, stilizate ca fragmente ordonate într-o altă manieră pentru a spori gradul de receptivitate a acestora. Modificarea prin traduceri poate duce astfel la atenuarea elementelor noi care par prea șocante, sau la judecarea lor printr-o perspectivă extraestetică, unele opere cu implicații moralizatoare fiind apreciate doar ca manuale de etică.

Ne-am oprit asupra acestor observații pentru că ele rămîn întru totul valabile și pentru cultura română. Multă vreme a fost acreditată ideea că literatura noastră nu a cunoscut nici un fel de «luptă dintre clasici și moderni».

Afirmația ni se pare nesusținută dacă avem în vedere faptul că de la Asachi și Mumuleanu pînă la Grigore Alexandrescu și Ion Eliade Rădulescu atașamentul față de reguli, modele și criteriul gustului universal a jucat un rol important în evaluarea operei literare.

Demonstrația inexistenței luptei dintre clasici și moderni s-a făcut în cultura noastră pornindu-se de la premisa absenței unei literaturi clasice de prestigiu. Faptul acesta este adevărat, deoarece operele de factură

Scanned with CamScanner

clasicizantă se configurează în literatura română o dată cu cele iluministe și romantice.

Dar rezistența clasicismului se produce datorită educației unor scriitori în cultul marilor valori europene, iar opoziția față de clasicism se realizează mai ales prin referința la marile autorități consacrate din diferite culturi. Ion Eliade Rădulescu în etapa adeziunilor sale clasice se sprijinea pe autoritatea lui Homer, Boileau, La Harpe, Fontenelle etc., iar atunci cînd aderă la poetica romantică se bazează pe poemele osianice, pe scrierile lui Lamartine și pe acelea ale lui Victor Hugo. C. Bolliac polemizează cu regulile impuse de Boileau cînd pledează pentru creația bazată pe fantezie, nu pe un modest scriitor local.

De la *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, în care elementele clasice se conjugă cu ideile iluministe și spiritul baroc, pînă la poeții din generația de la 1848 asistăm la un proces complex de asimilare sincronică a unor opere literare de factură clasică, iluministă sau romantică.

În acest context specific unei largi receptivități literare, caracteristic pentru o epocă de redeșteptare națională și culturală, scrierile preromantice pătrund în literatura română, fiind asimilate pe diferite căi, așa cum s-a întîmplat și în alte arii literare.

În articolul său *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, P. Grimm demonstra că L. Asachi, primul traducător (1819) al *Nopților* lui Young în limba română, recomanda cititorilor cartea «pentru pilda frumoaselor ei obiceiuri și evlavia ei»[1]. Grimm pleacă de la premisa că traducerea lui L. Asachi a fost făcută după textul francez al lui Le Tourneur, trecînd apoi printr-un alt intermediu rusesc sau polonez. Cu acest prilej trebuie să semnalăm faptul că traducerea franceză a lui Le Tourneur, adaptată și ea gustului și spiritului francez, stă la baza celor mai multe tălmăciri din Young și Gray, care în diverse culturi europene s-au făcut pornind de la acest text.

[1] Cf. *Dacoromania*, anul III, 1922-1923, Cluj, 1924, p. 286.

Scanned with CamScanner

Situaţia aceasta rămîne valabilă şi pentru cultura română. Cînd S. Marcovici face o nouă traducere din Young, pleacă tot de la tălmăcirea oferită de Le Tourneur, motivele iniţiativei lui fiind tot de ordin etic. După părerea sa

«Lucrările sau plîngerile lui Young săvîrşesc înalta şi nemuritoarea poemă ce se numeşte noapte, al căror scop este să facă pe oameni virtuoşi»[1].

Precizăm că prima tălmăcire realizată de S. Marcovici a fost publicată în 1831, iar a doua care se găseşte, în 1835.

Şi operele lui Volney au fost privite la început din aceeaşi perspectivă. Traducerea *Ruinelor* făcută de I. Tăutu rămîne în manuscris, dar *Catehismul* acestuia prelucrat în româneşte, ca şi tălmăcirile lui Marcovici sînt recomandate atît pentru formarea morală, cît şi «pentru deprinderea tinerimii la analizuri şi compuneri»[2].

De la etapa tălmăcirilor se trece şi în cultura română la exprimarea unor acte de admiraţie venite din partea scriitorilor şi apoi la imitaţiile literare. În *Jalnica tragodie*, Alecu Beldiman se socoteşte neputincios să descrie suferinţele moldovenilor, socotind această misiune vrednică de pana lui Young. În acest climat Cezar Bolliac publică *Meditaţiile* (1835) sale care sînt modeste imitaţii după Young, citit tot prin intermediul traducerii lui Le Tourneur. Titlurile unor meditaţii ca *Înşelăciunea nădejdii*, *Suicidul*, *Moartea*, *Schimbarea soartei* sînt elocvente.

Preromanticii englezi şi francezi încep să fie astfel tot mai larg cunoscuţi prin diverse traduceri care circulau atunci în cultura română. Gh. Asachi publică şi el o *Elegie scrisă pe ţintirimul unui sat*, care-l aminteşte pe Th. Gray, deşi textele citite de autor puteau fi mai multe.

Poezia nopţii şi a cimitirelor, melancolia, elogiul ruinelor, văzute ca vestigii ale gloriei trecute, intră astfel

[1] S. Marcovici, *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Young*, ed. a III-a, Braşov, p. 4.

[2] Cf. I. Verbină, *S. Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare. Studii literare*, IV, p. 48.

Scanned with CamScanner

în aria poeziei lirice românești. Așa cum se știe, ruinele generează o amplă literatură, cultivată de scriitori minori sau de poeți de geniu ca Eminescu. Cezar Bolliac face elogiul ruinelor în *Itinerariul* său publicat în *Curierul românesc*. Poeții atacă această temă decenii de-a rîndul, transformînd-o într-un laitmotiv al literaturii noastre. De la Vasile Cîrlova, Ion Eliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, la care se adaugă o imensă suită de poeți diferiți ca Hrisoverghi, G.A. Baronzi, pînă la Bolintineanu, Costache Negruzzi și V. Fabian Bob, A. Mureșanu și Sihleanu, înregistrăm o întreagă pleiadă de poeți mărunți și scriitori de geniu ca Eminescu, care se apropie de anumite teme și motive literare preromantice, ce capătă însă o amprentă națională specifică și o tonalitate adecvată epocii în care erau căutate resursele spirituale ale marii redeșteptări sociale și naționale.

Interferența dintre cele mai multe curente și ecouri literare care se făceau sincronic simțite în peisajul culturii române nu ne permite să vorbim de existența unui preromantism românesc, care să poată fi detașat cronologic de etapa romantică. Constatăm însă că în începuturile sale noul curent care se impunea vehicula aceleași teme pe care le-am întîlnit în general în cadrul preromantismului european.

Primele texte preromantice, cunoscute prin imitații și tălmăciri, pregătesc publicul românesc pentru înțelegerea dimensiunilor unui mare romantic de talie europeană care a fost Mihai Eminescu.

Preromantismul s-a impus astfel ca un larg curent de sensibilitate care a avut ecouri în cele mai multe literaturi europene. Deși nu a fost susținut de poeți foarte mari, noutatea temelor, climatul melancolic pe care îl aducea, confesiunea lirică directă i-au asigurat succesul în diverse arii de cultură. Reprezentînd o etapă de tranziție, preromantismul pregătește cititorii pentru înțelegerea unor opere excepționale ca valoare artistică, pe care poeții romantici le-au realizat în primele cinci decenii ale veacului al XIX-lea.

Scanned with CamScanner

7
De la Sturm und Drang la neoumanismul german

Perioada de trecere de la iluminismul german la romantism s-a configurat în istoria culturii ca o etapă cu o anumită amprentă specifică, cunoscută sub numele de *Sturm und Drang*.

Ea constituie pe anumite planuri ale ideilor epocii un act de opoziție față de iluminism, dar reprezintă, în același timp, o prelungire a acestuia, cu anumite nuanțe noi, determinate de un complex proces de democratizare a culturii germane. Considerente de această natură l-au determinat pe romanistul german Werner Krauss să afirme că iluminismul nu apune definitiv, o dată cu cristalizarea mișcării culturale *Sturm und Drang*, ci înregistrează o nouă fază dinamică care poate fi considerată o desăvîrșire a acestuia deoarece nu-i modifică trăsăturile esențiale.

Valabilă cel puțin pe anumite planuri care ilustrează raporturile dialectice dintre *Sturm und Drang* și iluminism, afirmația lui W. Krauss trebuie reținută pentru a putea explica într-un mod cît mai plauzibil modificările structurale care s-au produs în viața literară germană.

Scanned with CamScanner

Raportarea la iluminism ne permite de la început să observăm că anumite idei constante propagate de acesta, ca egalitatea, libertatea, conceptul de progres, sînt prezente și în *Sturm und Drang*. Dar pe cînd în perioada luminilor germane ele constituiau mai degrabă niște concepte filozofice abstracte, în etapa *Sturm und Drang* sînt transferate pe planul social-politic, literatura care le propagă căpătînd un pronunțat caracter militant.

Faptul acesta ne permite să arătăm că ceea ce iluminismul francez dusese pînă la capăt, în cultura germană se desăvîrșește abia în perioada *Sturm und Drang*, de unde rezultă aceste raporturi dialectice mult mai strînse între cele două faze de dezvoltare a literaturii germane.

Adeziunea multor scriitori germani la ideile revoluției franceze, creșterea spiritului protestatar față de despotismul prinților și al nobililor germani, configurarea unei noi generații de oameni de litere de extracție mai modestă, care doar în cazuri foarte rare au o formație teologală — explică această opțiune mult mai fermă pentru ideile liberale ale epocii.

Alături de Schiller și Goethe în peisajul literar al vremii se impun scriitori de proveniență modestă care au o receptivitate mai largă față de spiritul revoluționar ce cuprindea întreaga gîndire europeană. Herder era fiul unui învățător de la țară, mama lui Klinger era spălătoreasă, Bürger era fiu de nobil scăpătat, Voss era nepot de iobag și copilul unui hangiu sărac. Așa ne putem explica, printre altele, de ce atitudinea antifeudală foarte categorică întîlnită în cadrul iluminismului francez, în Germania capătă o expresie tranșantă abia în perioada *Sturm und Drang*.

Apreciată din acest unghi de vedere, mișcarea *Sturm und Drang* nu se traduce doar pe plan literar. Ea însumează o atitudine politică și socială, fiind susținută în același timp de o bază filozofică și estetică specifică. Numele mișcării este adoptat după o piesă a lui Klinger intitulată *Sturm und Drang (Furtună și avînt)* (1776), considerîndu-se că elanul furtunos al unei tinere generații de oameni de cultură reprezintă în modul cel mai sugestiv timbrul specific al acesteia.

Scanned with CamScanner

Mişcarea sturmistă se configurează astfel ca un fenomen artistic de mare amploare, susţinut de scriitori din cele mai diverse stătuleţe şi oraşe germane. Direcţia ei a fost imprimată la început de Herder şi Hamann, care se găseau la Königsberg. Pe parcursul epocii s-au cristalizat mereu alte cercuri de scriitori, cum era *grupul nordic*, format din Gerstenberg şi Unzer, *Uniunea de la Göttingen* din care făceau parte Voss, Miller, Bürger, Claudius, Schubart; exista apoi *grupul poeţilor de pe Rin*, reprezentat de către Müller, Wagner, Lenz, Klinger, iar misticii şi profeţii vizionari se constituiau şi ei ca o grupare caracteristică, numele cele mai cunoscute fiind ale lui Lavater şi Fr. Iacobi.

Dat fiind caracterul relativ eterogen al mişcării şi momentele variate de configurare ale grupurilor literare, data exactă a începuturilor perioadei sturmiste nu poate fi fixată. H.A. Korff are dreptate cînd scrie:

«Este de la sine înţeles că nu se poate indica precis cînd şi cu ce a început, de fapt, mişcarea Sturm und Drang. Se poate discuta dacă poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia cu caracter de oracol a lui Hamann, sau iniţiativele literare din Anglia (Shakespeare, cîntecele populare, Ossian) trebuie privite ca cele dintîi semne ale noii mişcări a vremii.»[1]

În lumina discuţiilor şi a cercetărilor îndelungate despre *Sturm und Drang* considerăm că atît factorii interni, cît şi cei externi au jucat un rol relativ egal în stimularea acestei mişcări. Spiritul protestatar al tinerei generaţii de scriitori animată de ideea de libertate, receptivitatea faţă de climatul revoluţionar francez de la finele veacului al XVIII-lea, entuziasmul pentru poezia osianică, baladele lui Percy, versurile lui Young şi Gray, admiraţia deosebită pentru Shakespeare şi J.-J. Rousseau reprezintă doar o suită din factorii atît de complecşi care au contribuit la configurarea unei mişcări culturale şi social-politice ce poartă marca unor trăsături asemănătoare, cel puţin în parte, cu ale preromantismului din alte ţări europene.

Dată fiind diversitatea grupărilor literare care se integrează în mişcarea *Sturm und Drang*, precum şi a

[1] H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, Leipzig, Koehler und Amelang, 1954, p. 69.

Scanned with CamScanner

personalităţilor artistice care intrau în componenţa sa este firesc ca şi programul său social-politic şi artistic să nu fie întru totul unitar. Dar în pofida acestei diversităţi de puncte de vedere, mişcarea sturmistă are totuşi un patrimoniu comun de idei, care se configurează atît pe planul concepţiei social-politice, filozofice şi estetice, cît şi pe acela al creaţiei literare.

Atitudinea antidespotică şi antifeudală a scriitorilor din mişcarea *Sturm und Drang* se conjugă pe plan artistic cu respingerea regulilor clasice şi a pedantismului, sursele noii literaturi fiind căutate în folclor, în natură, precum şi în sondajul vieţii interioare a omului sensibil.

Procesul acesta complex de subiectivizare a artei se produce concomitent cu sporirea interesului scriitorilor germani pentru ideile estetice ale lui Shaftesbury. Pe de altă parte, în vreme ce spiritul rousseauist înregistrează o audienţă mai redusă în Franţa, el creşte în Germania. De la Lessing pînă la Herder, Goethe, Schiller şi Kant, opera lui Rousseau trezeşte o admiraţie continuă, înrîurind în mod direct pe unii scriitori germani.

Herder, cu limbajul său metaforic cunoscut, îl numea pe scriitorul francez un sfînt şi un profet, Kant îl socoteşte un adevărat Newton al lumii morale. Într-o poezie dedicată lui J.-J. Rousseau, Schiller îşi exprima nădejdea că acesta va găsi poate după moarte pacea şi liniştea de care n-a putut beneficia în viaţă.

Esteticianul englez Shaftesbury fertilizează de asemenea întreaga orientare a esteticii subiective, care pune accent pe inspiraţie şi pe imaginaţia liberă a creatorului de geniu.

Gînditorul care a avut contribuţia cea mai substanţială la fundamentarea filozofică şi estetică a mişcării *Sturm und Drang* este Herder (1744—1803). După ce urmează cursuri de medicină, teologie şi filozofie la Königsberg (1762—1764), unde audiază prelegerile lui Kant şi se familiarizează cu filozofia mistică, spiritualistă a lui Hamann, Herder îşi îndreaptă atenţia spre alte personalităţi ale gîndirii estetice şi ale creaţiei artistice ca Winckelmann, Lessing, Klopstock, Rousseau şi Shaftesbury. Beneficiind de o largă formaţie filozofică şi

Scanned with CamScanner

estetică, Herder publică în anii de profesorat la Riga unele studii care anunţă încă vag un spirit nou, din suita cărora amintim *Fragmente despre literatura germană mai nouă* (1767—1768) şi *Păduri critice sau consideraţii referitoare la ştiinţa şi arta frumosului* (1769). În această perioadă deosebit de fertilă, el mai dă publicităţii volumul colectiv *Despre firea şi arta germană* (1773), care cuprinde un articol al său despre *Shakespeare* şi *Extras dintr-o corespondenţă despre Ossian şi cîntecele vechilor popoare*. La acestea se adaugă un alt studiu *Despre originea limbii*, tipărit separat în 1772. Asemenea articole şi studii pun în lumină zonele spre care se îndruma atît gîndirea estetică, cît şi creaţia literară care anunţa preromantismul.

Alte opere fundamentale care duc la configurarea deplină a personalităţii acestui gînditor sînt: *Idei cu privire la filozofia şi istoria omenirii* (1784—1791), *Scrisori pentru promovarea umanităţii* (1793—1797), *Metacritica criticii raţiunii pure* (1799). Ilustrarea interesului său practic pentru folclor este oferită de culegerea sa: *Cîntece populare* (1778—1779), cunoscută pe plan european mai ales prin cea de-a doua ediţie, *Vocile popoarelor în cîntece* (1807), care încununează activitatea sa de la Weimar, dar apare după moartea sa.

Herder lasă să iasă în relief atitudinea sa faţă de filozofia teoretică şi social-politică din perioada luminilor prin *Idei cu privire la filozofia şi istoria omenirii* (1784). Tributar lui Rousseau, gînditorul german respinge opinia lui Hobbes despre societatea primitivă considerînd că aceasta trăia într-o stare paşnică, nu de război permanent. Originea acestei societăţi era explicată tot în spirit rousseauist prin ficţiunea contractului, grupul social alcătuit fiind acela care a dat mandatul de conducere unui om mai înţelept fie el cioban, pescar sau vînător.

Ca şi iluminiştii din etapa anterioară, Herder este şi el preocupat de modul de organizare al unei societăţi ideale. Adversar al suveranilor neeligibili, învăţatul german exprimă rezerve fundamentale faţă de transmiterea mandatului de conducere prin moştenire deoarece unii dintre aceştia pot fi destoinici, dar se poate întîmpla şi ca ei să fie răi sau incapabili, spiritul de dominare al

Scanned with CamScanner

monarhilor absoluţi fiind o permanentă sursă de război, şi în acelaşi timp o cale de legalizare a dreptului celui mai tare.

Herder cercetează de asemenea cauzele evoluţiei societăţii. În spiritul lui Montesquieu, el subliniază importanţa unor factori istorici şi geografici ca: climatul, condiţiile locale, specificul popoarelor care intră în componentele dinamicii sociale. Dar filozofia antropocentristă a lui Herder pune în lumină ponderea deosebită a fiinţei umane în evoluţia societăţii. Gînditorul german se apropie de spiritul empiriştilor englezi atunci cînd demonstrează că omul nu a venit pe lume cu o raţiune dobîndită şi că aceasta se dezvoltă în funcţie de cunoştinţele, impresiile şi imaginile pe care acesta le acumulează de-a lungul vieţii.

Omul este stăpînul universului, factorul motor de dinamizare a vieţii prin facultăţile sale intelectuale. Dacă animalele au instincte ascuţite, fiinţa umană este puternică prin raţiunea sa.

Bazată pe legea naturii, evoluţia societăţii este văzută de acest filozof panteist care identifică legea firii cu divinitatea, ca o linie ascendentă spre o lume ideală, întemeiată într-un viitor nedeterminat pe raţiune.

Viziunea istoristă despre natură şi societate este extinsă de Herder şi în explicaţiile sale despre originea limbilor. În studiul său *Despre originea limbii* (1772) Herder se distanţează de metafizica mistică, profesată de Hamann, care explica printr-o cauză divină procesul de formare al limbajului. Urmărind raportul dintre limbă şi gîndire, care se influenţează reciproc în cursul dezvoltării, Herder explică etapele evoluţiei limbajului prin analogie cu vîrstele fiinţei umane. Ca şi omul, limbajul înregistrează, după opinia învăţatului german, perioade de tinereţe, maturitate şi bătrîneţe. Dar pentru Herder explicaţia aceasta nu este valabilă doar pentru cercetările de metafizică a limbajului, atît de frecvente în secolul al XVIII-lea. Limba operelor literare străvechi, ca şi a scrierilor folclorice, este pentru el mult mai plină de vigoare, plasticitate şi forţă poetică în general, decît unele limbi moderne care au îmbătrînit şi s-au tocit. Din această cauză revitalizarea creaţiei literare trebuie să se producă, după părerea

Scanned with CamScanner

sa, printr-o întoarcere la aceste surse literare străvechi. Studiile lui Herder despre Shakespeare și Ossian, ca și prefețele la culegerea de poezii populare anunță preromantismul și mișcarea *Sturm und Drang*.

Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737—1823) face parte din primele rînduri ale oamenilor de litere din Germania care, atașîndu-se mișcării sturmiste, se opune în mod direct poeticii clasice. Poziția sa se definește într-o manieră foarte tranșantă atît în *Încercarea asupra operelor și geniului lui Shakespeare* (1767), cît și în *Scrisori despre specificul literaturii* (1766—1770).

Gerstenberg își exprimă în aceste opere încrederea în forța imensă a imaginației creatoare, pe care o găsește ilustrată de scrierile lui Shakespeare, și adversitatea față de regulile clasice, socotite neadecvate pentru teatru. Însăși ideea de *catharsis* nu mai este acceptată de scriitorul german.

În epoca în care esteticienii și scriitorii încep să facă teoria geniului, Gerstenberg demonstrează că forța acestuia se bazează pe inspirație, imaginație, entuziasm, capacitate de iluzionare etc. Operele scriitorului de geniu nu mai suportă ierarhizări și clasificări obișnuite. Faptul acesta se explică prin tendința scriitorilor din mișcarea sturmistă de a-l vedea pe creatorul de geniu înzestrat cu o forță de previziune și intuiție care-l deosebesc în mod sensibil de omul obișnuit. Lavater elaborase o întreagă teorie, potrivit căreia geniul avea și anumite trăsături fizionomice deosebite. Observația va fi acceptată și de estetica romantică profesată de Schopenhauer, de unde va fi preluată și de Titu Maiorescu în portretul pe care i-l face lui Eminescu.

Un ecou deosebit asupra scriitorilor din mișcarea *Sturm und Drang* l-a avut Johann Georg Hamann (1730 — 1788). Adversar al iluminismului, gînditorul german, apropiat din unele puncte de vedere de Shaftesbury, este un partizan al iraționalismului filozofic, realizînd o adevărată mistică a artei. În *Memorii socratice* (1759) și în *Cruciadele filozofiei* (1762) el pune bazele acestei estetici.

Pentru Hamann lumea este expresia cuvîntului divin, iar arta nu este decît emanația acestui spirit.

Scanned with CamScanner

Logosul reprezintă pentru el raţiunea, dar şi cuvîntul lui Cristos.

Privită din punct de vedere istoric, poezia este pentru Hamann mit şi religie, la care se adaugă mai tîrziu ajutorul ştiinţei. La început, poezia se confundă cu religia, *Biblia* fiind ea însăşi poezie.

Din această cauză poezia este considerată drept o expresie iniţială a geniului uman, a cărui datorie este să cerceteze lucrurile create de Dumnezeu. Tipul acesta de scriitor este reprezentat atît de Homer, cît şi de Shakespeare. Ei nu cunoşteau anumite reguli, dar erau nişte vizionari, nişte profeţi inspiraţi.

Ideile acestea aparţinînd mişcării *Sturm und Drang*, beneficiază apoi de o largă receptare în perioada romantică.

Scriitorii cei mai reprezentativi ai culturii germane din acest timp, ca Goethe şi Schiller, în etapa lor sturmistă sînt influenţaţi atît de Herder, cît şi de Hamann şi Lavater.

Cunoscută fiind longevitatea literară a lui Goethe, ideile lui estetice, ca şi creaţia sa literară însumează etape şi direcţii diferite. Debutînd cu versuri scrise în spiritul rococoului întîrziat, Goethe (1749—1832) se afirmă ca scriitor în perioada *Sturm und Drang*, etapa neoumanistă a creaţiei sale aducîndu-i consacrarea definitivă pe plan european.

Este adevărat că la prima vedere aderarea lui Goethe şi Schiller la neoumanism reprezintă o cezură între *Sturm und Drang* şi romantism pe care n-o întîlnim la alte culturi occidentale. Dar cultul artei antice şi renascentiste, ca şi naturismul păgîn profesat de Goethe, sau idealismul estetic, întîlnit la Schiller, nu constituie o renunţare definitivă şi integrală la toate principiile apărate în etapa sturmistă. Formaţi în spiritul cultului faţă de poetul de la Weimar, unii scriitori romantici din Germania ajung la romantism prin itinerariul oferit de neoumanism, ceea ce ne face să înţelegem cu mai multă uşurinţă romantismul elenizant, impregnat de mitologia şi filozofia antică, întîlnit la Hölderlin şi Novalis.

Ca şi creaţia literară, şi ideile estetice propagate de Goethe poartă marca unor imense sinteze, însumînd

Scanned with CamScanner

experienţe literare variate. Ţinînd seama de faptul acesta, R. Wellek împarte activitatea lui Goethe în patru etape caracteristice, care nu trebuie văzute ca nişte delimitări matematice, lipsite de orice posibilitate de interpenetraţie.

I. Prima perioadă durează pînă la venirea scriitorului la Weimar (1775);

II. A doua cuprinde timpul petrecut la Weimar pînă la călătoria în Italia (1786—1788);

III. A treia însumează călătoria în Italia, întoarcerea la Weimar şi anii petrecuţi aici pînă la întîlnirea cu Schiller (1794);

IV. A patra se întinde de la întîlnirea cu Schiller pînă la moartea acestuia (1805).

Dar de la moartea lui Schiller pînă la aceea a lui Goethe (1832) există încă o etapă îndelungată care de asemenea trebuie luată în consideraţie, chiar dacă nu este foarte unitară şi nu aduce modificări masive în arta scriitorului.

Punctînd în mod evident biografia intelectuală a scriitorului, perioadele menţionate nu se reliefează însă cu o rigoare excesivă în evoluţia ideilor sale estetice.

Este adevărat că între Goethe scriitorul sturmist şi cel neoumanist există deosebiri fundamentale care ţin atît de tematica operei şi de stilul de creaţie, cît şi de adeziunea la anumite principii estetice. Dar în pofida acestora, gîndirea estetică a lui Goethe ca şi creaţia sa artistică poartă marca unor convingeri constante.

Adeziunea la mişcarea *Sturm und Drang* iese în evidenţă prin cuvîntarea *La aniversarea lui Shakespeare* (1771) şi articolul *Despre arhitectura germană* (1773). Ea se prelungeşte apoi în diverse studii şi opere literare, o anumită repliere foarte discretă făcîndu-se simţită înainte de plecarea în Italia. Dar primul contact cu arta antichităţii şi a Renaşterii este acela care declanşează metamorfoza convingerilor şi a artei poetului.

Ca şi toţi scriitorii preromantici din diferite ţări, Goethe, sturmistul, elogia pe Homer, Shakespeare şi Ossian. Sub influenţa lui Herder descoperă frumuseţea poeziei populare, şi în mod direct găseşte că arta gotică reprezintă un superlativ al creaţiei arhitectonice.

Scanned with CamScanner

În acest climat literar anticlasic, Goethe se declară și el împotriva legii unităților din teatru, cerîndu-le scriitorilor să păstreze doar o anumită formă internă. Renunțarea la codificarea artei se conjugă cu apelul făcut la modelul oferit de natură, literatura trebuind să devină firească și simplă ca aceasta, dar în același timp să reprezinte universul ca o totalitate.

Spiritul mișcării *Sturm und Drang* se prelungește și în *Wilhelm Meister și misiunea sa teatrală* (1775—1785), unde scriitorul care-l admiră pe Corneille reflectează asupra unei puneri ideale în scenă a lui *Hamlet*.

Dar viziunea artei bazată pe sentiment, inspirație, geniu și formă interioară cedează, în jurul anului 1788, locul unei concepții organiciste asupra creației literare, rezultată din comparația acesteia cu natura. Accentul pus pe compoziție, ca și pe unitatea în diversitate subliniază întoarcerea spre o anumită disciplină clasică. Faptul acesta devine și mai evident în *Formele naturale ale artei literare*, ca și în studiul *Despre poezia epică și dramatică*.

Goethe distinge astfel poezia narativă, entuziastă și personală, care corespunde cu epica, lirica și drama.

Partizan al purității genurilor pe plan teoretic, scriitorul nu acceptă fuziunea dintre acestea. Delimitările făcute sînt explicate de Goethe prin specificitatea fiecărui gen literar. Poezia epică, precizează el, este *rapsodică*, iar cea dramatică se bazează pe *mim*. Arta epică este susținută de evenimente recoltate din trecut, drama — pe întîmplări din prezent, prima punînd accentul pe fapte ce duc la cristalizarea unor caractere ce acționează dinafară, în vreme ce a doua acordă o pondere mai mare suferinței care vine din interior.

Distincțiile acestea, susținute de anumite antiteze revin în eseul *Shakespeare und keine Ende* (1813) unde la fel ca Schiller în *Poezia naivă și sentimentală* (1795—1796), Goethe stabilește între tragedia antică și modernă anumite raporturi antinomice de genul «naiv-sentimental», «păgîn-creștin», «eroic-romantic», «real-ideal», «necesitate-libertate», «a trebui-a voi», accentuînd totodată faptul că tragedia antică este a «destinului», iar cea modernă devine a «caracterului».

Scanned with CamScanner

Interesul sporit al lui Goethe pentru anumite norme poetice, viziunea artei ca expresie a «armoniei calme» și a «sufletului frumos», nu constituie însă o revenire la anumite principii dogmatice, specifice poeticii clasice. Într-un eseu despre poetica lui Aristotel din 1828 scriitorul nu se arată partizanul *catharsis*-ului, fiind sceptic față de efectul moral al artei, și mai ales față de o asemenea intenție programatică. Preocuparea sa pentru destinul umanității, exprimat într-o artă echilibrată care refuză excesele subiective și nonconformiste din tinerețe, reprezintă nota caracteristică a neoumanismului său, temele artistice recoltate din antichitate fiind adeseori fundalul unor alegorii ale lumii moderne.

Evoluția ideilor estetice propagate de scriitorul german demonstrează că în vreme ce tînărul Goethe a dat literaturii sale din perioada *Sturm und Drang* un suport teoretic foarte amplu, în etapa de dezvoltare a neoumanismului german acesta devine mai redus, fiind implicat mai ales în creația sa literară.

O constatare similară se poate face și pe marginea gîndirii estetice a lui Schiller (1759—1805). Exprimînd anumite idei care intră în patrimoniul mișcării *Sturm und Drang*, scriitorul realizează de fapt cîteva din premisele estetice ale romantismului, spațiul teoretic lăsat esteticii destinată să susțină literatura neoumanistă fiind extrem de restrîns. Primele sale scrieri teoretice au o evidentă amprentă iluministă, intenționalitatea operei de artă fiind concepută astfel în spiritul esteticii tradiționale. *Teatrul german contemporan* (1782) și *Scena privită ca instituție morală* (1784) constituie studii tipice unei perioade de tranziție. În prima operă amintită conceptul de artă ca *mimesis* rămîne încă evident, drama fiind văzută de esteticianul german ca un microcosmos în care recunoaștem armonia macrocosmosului. Atașamentul față de anumite idealuri iluministe, conjugate cu cele clasice, apare mult mai pregnant în cea de-a doua scriere. Ca și Lessing, Schiller pledează pentru un teatru național cu un repertoriu original.

Pentru el scena apare ca o școală morală, destinată să proclame adevărul și să combată viciul.

Scanned with CamScanner

Lectura operei kantiene şi adeziunea la unele principii susţinute de filozoful de la Königsberg imprimă esteticii lui Schiller o orientare care-l duce în sfera idealismului subiectiv din care îşi va trage seva şi romantismul. Ecourile lecturilor kantiene sînt evidente îndeosebi în teoria lui Schiller despre tragedie şi în explicaţia etică pe care o dă temeiurilor pentru care aceasta este gustată de spectatori. În *Despre temeiurile plăcerii obiectelor tragice* (1792) autorul explică plăcerea tragică prin faptul că aceasta apare ca o rezultantă a triumfului legii morale asupra celei sociale. Unele principii de această natură sînt reluate în *Despre arta tragică* (1792) şi mai ales în *Despre patetism* (1793). Recomandînd scriitorilor să se ocupe de personaje aduse în situaţia de a trezi mila, scriitorul caută sursele patetismului atît în explorarea suferinţei de către dramaturgi, cît şi în tentativa de eliberare morală a eroilor din anumite situaţii.

Dar distanţarea sa faţă de arta care transcrie anumite date din realitate devine tot mai sensibilă. Ea rezultă şi din distincţia între adevărul istoric şi adevărul poetic, făcută de un scriitor care cultivă teatrul istoric, dar preferă adevărul poetic.

Formulele filozofice mai generale ale esteticii lui Schiller care se sprijină pe dualismul kantian se configurează în cele două studii intitulate *Scrisori despre educaţia estetică a omenirii* (1795) şi *Despre poezia naivă şi sentimentală* (1795—1796).

Pornind de la atitudinea sa faţă de epoca în care trăia, ca şi de la specificul poeziei sale, Schiller îşi exprimă, la fel ca Novalis mai tîrziu, ostilitatea faţă de mercantilismul societăţii vremii situată sub zodia utilului. Damnat să nu-şi poată converti gestul în act, în acest context neprielnic personalităţii umane, individul are o singură cale de eliberare care este «activitatea estetică».

Preocupat de specificitatea procesului de creaţie, ca şi de finalitatea operei de artă, Schiller pune în circulaţie, într-o accepţiune proprie, două concepte care au un rol fundamental în estetica sa: «jocul» şi «aparenţa estetică».

Aşa cum jocul este un act care angajează toate facultăţile umane, la fel şi opera de artă îl eliberează pe om de o anumită tiranie a realităţii cotidiene, procesul de creaţie,

Scanned with CamScanner

conceput şi el în acest sens, ducînd la realizarea *aparenţei estetice*. Opera de artă este văzută de Schiller în această manieră deoarece ea se deosebeşte atît de realitatea cotidiană, cît şi de adevărul logic. Distanţîndu-se de viziunea artei ca *mimesis*, Schiller ancorează în estetica idealistă, derivată din dualismul kantian.

În *Poezia naivă şi sentimentală* esteticianul german defineşte anumite tipuri de sensibilitate artistică. Corelate cu un *Weltanschauung* specific, acestea duc la configurarea unor tipologii artistice rezultate din relaţia 1. *scriitor*, 2. *realitate*, 3. *ideal*. În acest sens autorul distinge 1. *atitudinea scriitorului* care *acceptă* realitatea ambiantă, fiindcă aceasta coincide cu idealul său şi 2. *atitudinea creatorului* care *se repliază* din realitate în viaţa sa interioară din cauza neconcordanţei dintre acestea. Primul raport enunţat a generat *poezia naivă*, iar cel de-al doilea — *poezia sentimentală*. Interpretarea tipologică este mereu asociată de Schiller cu judecata istoristă. Climatul cel mai favorabil al artei naive a fost oferit de antichitate. Aşa se explică idealul de armonie pe care se bazează aceasta, în vreme ce poezia sentimentală este un produs al epocii moderne, cînd între scriitor şi realitate s-a produs un raport de adversitate.

Arta naivă este reprezentată, după părerea lui Schiller, de Homer şi Shakespeare, iar cea sentimentală de Ossian. Arta naivă este aplecată spre concret, spre delimitare, în vreme ce literatura sentimentală explorează ideile şi universul interior de natură afectivă, caracterizîndu-se printr-o propensiune spre infinit. Prima se bazează pe observaţia lucidă, cea de a doua, pe spiritul speculativ şi rigorismul moral.

Scriitorul nu socoteşte imposibilă concilierea dintre cele două tipuri de artă şi sensibilitate. Poezia lui Goethe reprezintă pentru el o fericită fuziune între arta naivă şi sentimentală.

Îmbinarea aceasta a raţiunii cu fantezia, a observaţiei concrete cu spiritul speculativ reprezintă pentru etseticianul german un deziderat realizabil de arta viitorului. De fapt aceasta este calea care pare să ducă la o anumită conciliere între *Sturm und Drang* şi neoclasicismul german.

Scanned with CamScanner

Evidentă în revista *Horen*, înființată în 1794, și în *Albumul muzelor* (1796—1800) orientarea spre neoclasicism a lui Schiller și Goethe rezultă atît din tentativa de popularizare a unor texte antice, cît și din unele opere comune ca *Xeniile* (1796—1797), care reprezintă întoarcerea spre idealurile antichității.

Amestec de raționalism și spirit de reverie, de protest social nonconformist și evadare într-o lume himerică, de tentativă de redare obiectivă a realității și explicare subiectivă a contradicțiilor acesteia, mișcarea *Sturm und Drang* continuă astfel să rămînă deschisă spre anumite idealuri iluministe, dar reprezintă în același timp o puternică opoziție față de estetica de factură clasică, din care va rezulta pregătirea climatului artistic romantic.

Derivațiile teoretice și literare ale mișcării *Sturm und Drang* se configurează fie ca o negare a poeticii acesteia, așa cum se observă în reacția declanșată de spiritul neoumanist care îndrepta atenția scriitorilor spre antichitate și Renaștere, fie ca o adîncire a acestor antinomii, întîlnită în întreaga mișcare romantică germană. H. Hettner numește această «întorsătură antichizantă» un fel de «renaștere a Renașterii», fenomen pe care îl socotește valabil cel puțin pentru cultura germană. Dar același cercetător observă, pe bună dreptate, că tentativa de conciliere a spiritului clasic cu cel modern, întîlnită atît la Goethe, cît și la Schiller, nu înseamnă o revenire la patrimoniul clasic de idei din secolul al XVII-lea.

Redescoperirea valorilor culturii antice și renascentiste este realizată de Goethe și Schiller cu sensibilitatea și orizontul filozofic al scriitorului modern. Amîndoi au înțeles repede riscurile unei arte arheologizante care duce la evadarea din prezent. Operele lor cu teme antice, ca și unele scrieri estetice nu sînt întru totul expurgate de spiritul contemporaneității. De aceea cultul subiectivității în artă, proclamat de sturmiști, și preocuparea pentru universul moral echilibrat, întîlnită la neoumaniști, nu exclud prezența unor teme comune, tratate însă pe baza unor poetici diferite.

Starea de *Weltschmerz*, întîlnită în operele sturmiste, și spiritul olimpian al neoumaniștilor reprezintă două

Scanned with CamScanner

moduri de abordare a existenței, două tipuri de sensibilitate, intuite în mod genial de Schiller. Acestea se vor prelungi în forme noi în cadrul literaturii romantice; reveria, melancolia și durerea, stoicismul în fața suferinței, mitologia elenizantă făcînd parte din coordonatele fundamentale ale romantismului german.

Evoluția fenomenului literar german de la *Sturm und Drang* la neoumanism va sublinia cu mai multă pregnanță diferențele specifice dintre cele două arte poetice, ca și prezența constantă a unor teme tratate din unghiuri diferite de vedere.

Eroii din teatru și roman sînt investiți cu sentimente foarte puternice, iar poezia la rîndul său capătă o încărcătură afectivă, necunoscută în etapele anterioare de dezvoltare a literaturii germane.

Universul poetic al creației lirice se modifică astfel în mod fundamental. Poeții explorează stările de reverie și universul imaginar în toată complexitatea lui, zonele fantastice stîrnind atracția multora, sub influența poeziei populare nordice.

Eliberată de anumite convenții artistice clasice, poezia germană din perioada *Sturm und Drang* capătă de asemenea o funcționalitate socială foarte pronunțată, atitudinea antifeudală a scriitorilor ieșind în relief și prin cultivarea tematicii sociale, absentă în epoca anterioară.

Poetul care imprimă un puternic caracter militant creației lirice din această perioadă este Christian Daniel Schubart (1739—1791). Condamnat de prințul Karl Eugen de Würtenberg la o lungă detențiune, Schubart aduce în peisajul literar german un spirit antidespotic.

Prezent și în dramaturgie, dictonul *in tiranos* reprezintă o atitudine care traversează volumul *Poezii din temniță* (1785), scris de Schubart. Poeziile *Cripta prinților*, *Cîntecul de libertate al unui colonist* și *Soldatul cerșetor* evidențiază spiritul anti-tiranic al unui scriitor în care Schiller vedea—pe bună dreptate—un adevărat martir național.

Pe aceeași cale evoluează și creația lirică a lui Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—1776). În opera acestui

Scanned with CamScanner

poet cu o viaţă foarte scurtă persistă anumite elemente ale rococoului întîrziat care, se conjugă cu poezia calmului idilic al vieţii rustice. Dar versurile sale care anunţă un spirit nou îşi trag seva tot din tematica socială. Semnalăm în acest sens *Sclavul eliberat* şi *Libertatea*, care marchează aceeaşi atitudine libertară, întîlnită şi în poezia lui R. Burns, dar susţinută de H. Ch. Hölty cu un talent mult mai modest.

O tonalitate nouă, promovată de un talent incontestabil, aduce în poezia din perioada *Sturm und Drang* Matthias Claudius (1740—1815). Dacă *La înmormîntarea tatălui meu* este o elegie cu evidente accente autobiografice, dublate de o anumită rezonanţă pietistă, alte poezii ca: *Omul*, *Moartea*, *Cîntec de seară*, *Timp şi veşnicie* ilustrează resursele noi ale poeziei germane. Barocul conjugat cu viziunea teologală pietistă pun în lumină confruntarea dintre om, văzut ca fiinţă trecătoare şi natura veşnică, aşezată sub zodia divinităţii. Semnele *Aufklärung*-ului sînt astfel cu totul anulate în aceste versuri.

Omul lui Matthias Claudius, iubitor de bunuri lumeşti, chinuit, lovit, distrus, are un itinerar deschis implacabil spre moarte. Moartea apare într-o poezie cu acelaşi titlu ca o lege generatoare de tristeţe dureroasă prin însăşi forţa ei neiertătoare. Aceeaşi perspectivă domină şi în *Cîntec de seară*. Poezia pitorescului şi a amurgului este proiectată pe fundalul elegiac al unei vieţi finite, evaluată din perspectiva eternităţii.

Dacă poeţii amintiţi reprezintă valori locale ale culturii germane, August Bürger (1747—1794) imprimă baladei germane un prestigiu european. Bürger scrie poezii cu o metrică fixă, epigramele şi sonetele sale subliniind reminiscenţe ale poeticii clasice. Şi el este un poet revoltat împotriva tiraniei, aşa cum reiese din *Ţăranul către serenisimii săi tirani*. Dar domeniul în care se defineşte ca poet de circulaţie europeană este reprezentat de baladele sale. *Vînătorul sălbatic*, *Contele prădalnic* şi *Lenore* subliniază genul în care Bürger excelează. Balada *Lenore*, mai ales, a stimulat creaţia unor poeţi din diverse ţări preocupaţi de explorarea zonelor fantastice în poezie. Exploatat de Bürger cu multă inge-

Scanned with CamScanner

niozitate artistică în versuri care demonstrează o certă virtuozitate, motivul *logodnicul strigoi* îl duce spre datele unei poezii onirice, universul imaginar din această baladă anunţînd de fapt poezia romantică.

Traumatismul provocat de pierderea logodnicului pe cîmpul de luptă, durerea în faţa morţii neiertătoare îl determină pe Bürger să exploreze resursele adînci ale disperării umane care duc la negarea suportului etic al întregului univers:

«Ah, mamă, ce mi-e cer şi rai!
Ah, mamă, ce mi-e iadul?
Cu el, cu el e rai întreg,
Şi fără Wilhelm iadul.
Nici nu mai vreau să cred nimic,
Nimic din cîte spuneţi,
Ah, viaţa mea, lumina mea,
Stingeţi-vă şi-apuneţi![1]»

Cavalcada prin imperiul fantomelor este susţinută de un limbaj adecvat, atît elementele referenţiale, cît şi funcţia sonoră a onomatopeelor contribuind la realizarea universului oniric:

«Şi toţi strigoii, fîş, fîş, îş.
Aleargă pe-apucate,
Zburînd pe sus ca-ntr-un vîrtej,
Un roi de foi uscate.
Şi hop, hop, hop, fugind cu ei
Fugarul saltă sprinten,
Copitele ţîşnesc scîntei
Şi ies văpăi din pinteni[2]».

Balada *Lenore* a impus atît motivul *logodnicului-strigoi*, cît şi cavalcada printr-un univers fantastic. Semnificativă rămîne deci tentativa de explorare a unor noi zone ale universului poetic, fantasticul şi reveria reprezentînd astfel alte domenii pe care poezia şi le anexează. Romanticii în general, şi cei germani în mod deosebit, au explorat în mod constant universul fan-

[1] Vezi trad. lui S t. O. I o s i f, *Poezii*, ediţie definitivă îngrijită de Şerban Cioculescu. Scriitori români contemporani. Ediţii definitive. Fundaţia Regală pentru literatură şi artă. A doua ediţie revăzută, Bucureşti, 1944, p. 239.

[2] *Op. cit.*, p. 243.

Scanned with CamScanner

tastic şi oniric, versurile lui Novalis şi Hölderlin fiind elocvente în acest sens.

În poezia românească motivul *logodnicului-strigoi* apare în balada lui G. Asachi, *Turnul Butului*.

Dar scriitorul care acordă poeziei germane din această perioadă o valoare universală este Goethe. Celebrul autor al lui *Faust* reprezintă tipul poetului cu o mare longevitate artistică. Tentat de ispita poeziei la opt ani, Goethe scrie ultimele versuri la optzeci şi doi de ani. Faptul acesta ne face să ne explicăm de la început de ce poezia goetheiană poartă marca unor stiluri şi direcţii literare diferite. Debutînd sub influenţa rococoului întîrziat, Goethe cultivă poezia naturistă şi sentimentală în anii de afirmare a mişcării *Sturm und Drang* pentru a ancora în neoclasicism în anii de triumf al romantismului european.

Referindu-se la începuturile literare ale scriitorului, unii critici menţionează pe bună dreptate existenţa unei *faze pregoetheiene* în poezia sa, reprezentată de acele preludii ale operelor sale fundamentale, strînse în ciclul *Anette* sau în culegerea *Cîntece şi melodii*. Fuziunea dintre influenţa anacreontică şi stilul graţios şi încărcat al rococoului este evidentă în aceste versuri de început. Senzualismul cu rezonanţe sentimentale, referinţele mitologice, imaginile vaporoase imprimă nota caracteristică a acestor poezii care relevă un versuitor îndemînatic, dar nu un poet de profunzime.

Virtuţile poetului autentic se dezvăluie în anii petrecuţi de Goethe la Strasbourg, Frankfurt şi Wetzlar. În aceşti ani tînărul scriitor evadează din convenţionalismul rococoului prin descoperirea poeziei populare, a naturii şi a resurselor afective adînci ale fiinţei umane. *Bun sosit şi rămas bun* şi *Cîntec de mai* indică itinerariul poetic pe care Goethe îl abordează cu un succes remarcabil.

În *Cîntec de mai*, bunăoară, descifrăm poetica nouă adoptată de un scriitor care a descoperit natura, pasiunea şi îndrăznelile confesiunii directe:

«O, dorul, dorul,
O, fraged dor,
Ca-n zori, pe culme
Intîiul nor.

Scanned with CamScanner

Sfinţit de tine
E-acest întins
Şi-ntreg pămîntul
De floare nins.
O, fată, fată
Ce dragă-mi eşti
Ochiu-ţi străluce
Cum mă iubeşti![1] »

Cîntec de mai pune în lumină o artă simplă, specifică lirismului de comunicare directă, care evită ornamentaţiile stilistice excesive, ca şi retorica sentimentală stridentă. Trebuie să precizăm că Goethe, poetul care imprimă un deosebit prestigiu mişcării *Sturm und Drang*, nu-şi încarcă niciodată creaţia lirică de maturitate cu verbozitatea excesivă a unor poeţi romantici de mai tîrziu, nici cu note pasionale acute care apar însă în proza sau teatrul său din această perioadă.

Lirica goetheiană de factură sturmistă păstrează un remarcabil echilibru al expresiei şi aduce o permanentă temperare a izbucnirilor pasionale. Poetul nonconformist, care se detaşează de anumite clişee literare tradiţionale, cultivă liedul, pastelul, balada, poezia erotică şi filozofică într-o manieră nouă, lipsită însă de orice stridenţe, anticipînd majoritatea motivelor şi temelor romantice. El descoperă lacul, codrul, rîul, marea, farmecul selenar, durerea şi extazul, tristeţea şi fericirea sentimentală, solitudinea şi sentimentul zădărniciei existenţei. Goethe, poetul din etapa *Sturm und Drang*, a descoperit cele mai multe teme pe care romanticii le vor introduce definitiv în patrimoniul lor artistic. Semnificativă în acest sens este poezia *Pe lac*. Peisajul acvatic este integrat de poet în marea matcă a naturii generatoare de linişte şi forţă spirituală. Eul poetului renaşte în acest reconfortant peisaj. Efuziunea lirică discretă este însumată descripţiei naturii, văzută prin elementele ei picturale:

«Şi-un sînge proaspăt, noi puteri
Eu sorb din largi tării;
Natură, blîndă-n mîngîieri
La sînul tău mă ţii.

[1] Goethe, *Poezii*, Editura Tineretului, 1961, p. 37.

Scanned with CamScanner

Şi luntrea unduia pe lac
În ritm de vîsle, lin,
Şi munţi ce nourii îmbrac
În drumu-ne se-aţin[1]».

Într-o epocă de duioşie şi sensibilizare în faţa existenţei, în care lacrimile devin un motiv literar, exploatat cu succes de prozatori, ele capătă şi în poezia lui Goethe sensul unui simbol care dezvăluie un anumit superlativ al vieţii. În *Extaz al tinereţii* poetul descoperă o discretă voluptate a durerii, pe care romanticii vor transforma-o într-un adevărat laitmotiv al creaţiei lor:

«Nu secaţi, nu secaţi,
Lacrimi de veşnică dragoste!
O, cît de pustie, de moartă lumea pare
Ochiului ce-aproape uscat e.
Nu secaţi, nu secaţi,
Lacrimi de-amarnică dragoste[2].»

Goethe exprimă în versurile sale şi o anumită viziune a timpului heraclitian. În poezia *Vanitas! Vanitatum! Vanitas*, scriitorul imaginează un gen de voiaj gnoseologic al omului prin existenţă, din care se reţine îndemnul pentru trăirea clipei prezente. Lecţia poetului vizează trăirea epicureică a momentului, justificată prin traversarea unei vieţi în care n-au putut fi detectate sensuri majore:

«Azi de nimic nu mă mai leg;
Aşa-i!
Şi-al meu este pămîntu-ntreg;
Aşa-i!
Pe isprăvite-s chef şi cînt,
Beţi dar paharul pînă-n fund
Să vină-un ultim rînd![3]»

Spiritul nonconformist al poetului sturmist se manifestă şi în versurile sale de inspiraţie mitică. Pentru Goethe mitul nu mai este în această etapă a creaţiei sale un simplu termen de referinţă sau element de comparaţie. Goethe alegorizează mitul prin interpretare, îi dă o semnificaţie simbolică proprie. Configurate printr-o anumită

[1] *Op. cit.*, p. 39.
[2] *Op. cit.*, p. 62.
[3] *Op. cit.*, p. 62.

Scanned with CamScanner

atitudine existențială specifică, poeziile de această natură nu exprimă aceeași stare de spirit. Dacă în *Prometeu* descifrăm atitudinea caracteristică poetului rebel, în *Ganymed* întîlnim supunerea cuvioasă a scriitorului în fața misterului existenței.

Mitul prometeic a avut o largă circulație în creația literară. Prezent în literatura clasică a antichității la Hesiod și Eschil, reluat în secolul luminilor de Voltaire și Wieland, el capătă o nouă semnificație în etapa *Sturm und Drang* prin operele lui Bürger și Herder, prelungindu-se și în scrierile unor poeți romantici ca Byron și Shelley.

Goethe cunoștea creațiile anterioare. El se situează în rîndurile scriitorilor care fac din Prometeu un spirit negator al autorității tiranice a divinității și un susținător al binelui umanității. În poezia sa domină spiritul negator care demitizează divinitatea:

«Eu nu știu ceva mai nevolnic,
Sub soare ca voi, dumnezeii!
Din biruri de jertfe
Și-a rugilor boare
Vă duceți cu greu
Măreția;
V-ați prăpădi
De n-ar exista copii și calici,
Nebunii ce speră[1].»

Spiritul acesta negator de mare virulență, care se traduce într-o atitudine existențială, capătă o motivație etică.

«Să te slăvesc eu? Pentru ce?
Alinat-ai vreodată durerile
Celui împovărat?
Oprit-ai vreodată plînsul
Celui de spaimă cuprins?[2]»

Dacă în *Prometeu* domină spiritul negator al poetului, în *Ganymed* naturismul panteistic se conjugă cu starea de extaz în fața misterului divin. Însăși verticalitatea imaginilor este semnificativă:

«Sus, în sus te avînți
Norii plutesc,

[1] *Op. cit.*, p. 114—115.
[2] *Op. cit.*, p. 116.

Scanned with CamScanner

De vale, norii
Se-apleacă spre doru-nsetat
La mine! La mine.
În braţele voastre
Spre înalt[1].»

Itinerariul creaţiei lirice rămîne pe parcursul carierei literare a lui Goethe mereu deschis spre alte experienţe literare.

Redescoperirea valorii estetice a artei antichităţii şi a Renaşterii, contactul cu literatura orientală, din care poezia rafinată a lui Hafiz îi reţine în mod deosebit atenţia, imprimă o nouă metamorfoză a liricii poetului.

Fără să dispară întru totul, fundalul pasional al poeziei goetheiene se estompează lăsînd locul unei viziuni picturale, în cadrul căreia imaginile de ordin afectiv sînt din ce în ce mai rare.

Inspirate de contactul cu civilizaţia şi arta antică a Italiei, *Elegiile romane* pun în lumină atît o atitudine spirituală nouă, cît şi o altă modalitate de expresie. Elegia a V-a ni se pare cea mai elocventă în acest sens.

«Însufleţit de mari bucurii mă simt pe pămîntul clasic
Lumea cea veche şi lumea de astăzi mai tare-mi vorbesc,
Sfatul, aici, îl urmez; răsfoiesc dar tomuri bătrîne,
Cu mîini silitoare, zilnic cu noi desfătări.
Nopţile însă Amor cu altfel de lucru mă ţine
Pe jumătate savant, de două ori fericit sînt.[2]»

Dacă elegia menţionată reprezintă în primul rînd o profesiune de credinţă, în *Veneţia 1790* se configurează arta scriitorului captivat de modelele antichităţii. Versul capătă aspectul unui enunţ narativ, imaginile predominante sînt cele de natură concretă, ele reprezentînd tot atîtea surse informaţionale care indică elementele componente ale unui peisaj:

«Sarcofagii şi urne împodobesc păgînul cu viaţă;
Fauni dansează-mprejur; cu al bacanţilor cor
Fac un şirag colorat; grăsunul cu coapse de capră
Smulge sălbatic un glas răguşit tunătorului corn
Surle, ţimbale răsună, marmura vezi-o, auzi-o![3]»

[1] *Op. cit.*, p. 118.
[2] *Op. cit.*, p. 84.
[3] *Op. cit.*, p. 95.

Scanned with CamScanner

În comparaţie cu versurile scrise în perioada *Sturm und Drang*, creaţia lirică inspirată de climatul antic şi renascentist trădează o evidentă tendinţă de obiectivizare a poeziei, supunerea la obiect însemnînd explorarea lumii ca spectacol exterior. Predominarea imaginilor descriptive, eliberate de forţa pasională a unui eu receptor, dă acestei literaturi goetheiene ceva din specificul pe care îl va căpăta mai tîrziu poezia parnasiană.

De la această atitudine olimpiană în faţa existenţei poetul trece la alta în care versul sculptural fuzionează cu o rezonanţă pasională discretă. Influenţa lui Hafiz în *Divanul Apusului şi Răsăritului* scoate din nou la suprafaţă un anumit fond afectiv al creaţiei goetheiene, înainte prea puternic cenzurat.

În *Cînt şi formă* atitudinea aceasta este exprimată direct:

«Focul inimii de-am stins,
Cîntecul vibrează,
Mîini curate de poet
Apa modelează[1].»

Itinerariul creaţiei lirice goetheiene subliniază o tendinţă continuă spre desăvîrşire. Metamorfozele poeziei lui sînt determinate de această căutare a unui superlativ artistic, descoperit rînd pe rînd în diverse zone ale existenţei şi ale expresiei. Scriitor cu vocaţii multiple, Goethe se situează în rîndurile celor mai mari poeţi ai lumii. Mişcarea romantică nu poate fi înţeleasă în toată complexitatea fără anticipările sale pe diverse planuri de creaţie, ca şi fără examinarea opoziţiilor pe care le-a stîrnit.

Ca şi Goethe, Schiller se afirmă şi el în peisajul liricii germane ca un poet sentimental. De altfel consideraţiile scriitorului din *Poezia naivă şi sentimentală* tind să fie o justificare estetică mai generală a personalităţii sale artistice.

Atitudinea poetului sentimental rezultă din denunţarea tragică a antinomiei dintre realitate şi conştiinţă în poezia *Idealurile*:

[1] *Op. cit.*, p. 142.

Scanned with CamScanner

«Pe-a tinereții căi vrăjite
S-au stins acum voioșii sori;
O, idealuri risipite,
Ce-n suflet îmi stîrneați fiori!
Credința mea de altădată,
În tot ce-n vis am zămislit,
Căzu asprimii vieții pradă,
Cu tot ce am dumnezeit.[1]»

Schiller, poetul sentimental, își manifestă spiritul nonconformist pe diverse planuri de existență. În poezia *Monarhii cei răi* descifrăm spiritul său antidespotic, întîlnit și în *Hoții*. Agresiunea verbală a scriitorului, îndrumată împotriva unei rînduieli sociale perimate, se traduce printr-un limbaj foarte virulent:

«Voi, păpuși de Dumnezeu create,
Zornăiți în grupuri deșănțate,
Ca la bîlci, sinistrul scamator,
Vulgul clămpănitul să v-admire!
Falnicul cîrpaci îl huiduie-n bocire,
Îngerii în cor[2].»

Schiller este un poet sentimental doar în accepțiunea pe care el o dă acestei expresii, destinată să surprindă specificul noii creații literare care anunță mișcarea *Sturm und Drang*. Poezia lui Schiller este însă lipsită de o forță afectivă profundă deoarece el este în primul rînd un poet de idei. *Împărțirea pămîntului*, *Înțelepții lumii*, *Cîntecul despre clopot* etc. sînt semnificative în acest sens. Dacă Goethe este cu foarte puține excepții poetul exploziilor lirice intense, comunicate în poezii de mici dimensiuni, Schiller cultivă enunțul poetic narativ, dialectica de idei rezultînd dintr-un anumit montaj al evenimentelor.

Ilustrativ pentru acest gen este *Cîntecul despre clopot* care reprezintă un fel de fuziune între poezia naivă și poezia sentimentală. El conține strofe aride, asemănătoare cu acelea din poemele antice despre muncă:

«Trunchiul de molift mi-l taie.
Dar să fie bine-uscat,
Să trosnească-n vîlvătaie-n
Botul de cuptor căscat!

[1] Schiller, *Poezii*, Editura tineretului, 1958, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 24—25.

Scanned with CamScanner

Fiarbă în cuptor
Cupru, cositor,
Topitura pentru clopot
Cum e dat, să curgă-n clocot.[1]»

Dar atunci cînd Schiller renunță la poezia tehnologiei muncii și se îndreaptă spre natura rustică, efectele artistice obținute sînt remarcabile:

«Sprinten, se îndreaptă-n grabă
Prin sălbatic crîng drumețul
Spre iubita lui cocioabă.
Oile se-ntorc la stînă
Behăind,
Și cirezile cornute
Vin mugind,
Înspre staule zorind,
Și, greoi,
Intră carul plin de grîne[2]».

Poezia sentimentală cultivată de Schiller nu capătă o încărcătură afectivă decît prin asocierea pasiunilor cu un anumit conflict de idei sau de natură etico-socială. În general poezia lui Schiller nu este tentată de marile mistere ale existenței și nici nu încearcă vreo ispită față de fantasticul de origine populară sau mitică.

Scriitorul se arată mult mai receptiv față de unele dintre aceste zone ale creației în momentul în care se apropie de miturile și filozofia antichității, care marchează ancorarea sa în neoumanism. Baladele pe care le scrie Schiller în această perioadă reprezintă cele mai izbutite creații ale sale. Nota etică a acestora este întruchipată în opere de certă valoare artistică. Poezii ca *Chezășia*, *Cocoarele lui Ibicus*, *Inelul lui Polykrat*, *Mănușa* ilustrează preferința scriitorului pentru lirica parabolică, pentru simboluri, pentru cultul marilor valori etice ale umanității.

În *Cocoarele lui Ibicus* apare miracolul antic, generator de mister, în *Chezășia* descifrăm cultul prieteniei rezultat de asemenea din alegorizarea unui mit.

Cele mai izbutite creații din această perioadă sînt *Mănușa* și *Dor*. În suita de balade de inspirație antică

[1] *Op. cit.*, p. 97.
[2] *Op. cit.*, p. 107.

Scanned with CamScanner

și medievală, *Mănușa* nu pare să reprezinte o notă distonantă. Localizarea indică un rege hieratic, o curte dornică de senzații tari, care asistă la o luptă dintre animale. Pe acest decor medieval german scriitorul proiectează o dramă sentimentală. Cunigunda își pune iubitul la încercare, lăsînd să-i cadă mănușa în arenă. Curajosul cavaler o aduce, dar drama sentimentală este epuizată printr-un dispreț romantic, afișat de tînărul Delarges:

«N-am, doamnă, nevoie de nici o răsplată
Și-n clipa aceea se duce și-o lasă[1].»

Poet de idei prin excelență, Schiller se înscrie astfel și el în sfera celor două etape fundamentale ale culturii germane din această perioadă: *Sturm und Drang* și neoumanism.

Integrată în ansamblul creației schilleriene, opera poetică nu reprezintă sectorul major al activității sale literare. Pentru scriitorul care a făcut din ideea de libertate un adevărat laitmotiv al operei sale, dramaturgia ni se pare mult mai reprezentativă. De altfel, în întregul peisaj al mișcării *Sturm und Drang*, ca și al etapei neoumaniste din literatura germană teatrul deține un loc deosebit în propagarea unor idei. Așa cum a rezultat și din studiile de estetică a teatrului, dramaturgia era învestită cu o funcție socială și etică mult mai complexă decît poezia sau proza.

De la Lenz și Klinger pînă la Goethe și Schiller universul tragic din teatrul german este populat cu eroi nonconformiști, cu victime ale lumii aristocratice, cu revoltați dornici să pună bazele unei alcătuiri sociale mai umane. Zonele în care se configurează conflictele sociale și etice din dramaturgia sturmiștilor sînt multiple. Viața de la curte, războiul, întîmplările din universul domestic, raporturile sentimentale dintre fata de proveniență burgheză și tînărul aristocrat, antinomiile dintre caractere și idei, — totul slujește la reliefarea relațiilor opresive dintre stăpînitori și victime.

Anticipările vin din partea unor scriitori mai puțin cunoscuți. Lenz scrie *Majordomul* (1774) și *Soldații*

[1] *Op. cit.*, p. 71.

Scanned with CamScanner

(1776), iar Klinger, *Stilpo și copiii săi* (1777) și *Damokles* (1787).

Dar scriitorii care imprimă un deosebit prestigiu teatrului din perioada *Sturm und Drang*, ca și a celui neoumanist, sînt Goethe și Schiller.

Dramaturgia celor doi poeți se caracterizează printr-o tematică variată și structuri compoziționale foarte diverse.

Laitmotivul teatrului lor este reprezentat de ideea de libertate, indiferent dacă aceasta este morală sau socială, individuală sau colectivă. Eroii lor vin în mod implacabil în conflict cu sistemul reprezentat de un prinț sau de un împărat tiran, iar dacă intriga evoluează pe plan etic, aceștia sînt adversarii răului pe care se străduiesc să-l stîrpească.

De aceea eroii celor doi scriitori din perioada *Sturm und Drang* au o structură titaniană, chiar dacă aceasta nu-și dezvoltă întotdeauna întregul registru spiritual. Titan sau geniu, brigand sau om de rînd, bărbat sau femeie, eroul central din operele lui Schiller și Goethe rămîne mereu un revoltat. Personajele din dramaturgia celor doi scriitori se definesc într-un complex cîmp strategic, fiind angajați într-un conflict în care apără valorile binelui sau ale răului. Universul din teatrul lui Schiller și Goethe nu mai are nimic din atributele unei *teodicei*.

Valorile în funcție de care se angajează personajele sînt desprinse din universul cotidian, contemporan sau istoricizat. Deși cele mai multe drame din perioada *Sturm und Drang* abordează teme istorice, finalitatea lor este în așa manieră concepută încît să poată viza contemporaneitatea. Cu o puternică structură pasională, eroii scriitorilor sturmiști sînt integral angajați în existență. Lipsa spațiului de recul îi duce astfel pe cei înfrînți în zona inevitabilă a morții, asigurîndu-le însă un triumf spiritual asupra opresorilor. Întreaga dramaturgie a lui Goethe și Schiller este ilustrativă în acest sens.

Pe parcursul carierei sale literare, Goethe pendulează în permanență între titanul activ, care încearcă să răstoarne temeliile unei lumi nedrepte, și geniul contem-

Scanned with CamScanner

plativ a cărui atitudine negatoare se răsfrînge doar pe planul conștiinței.

Ipostaza titanului activ este configurată de scriitor în *Goetz von Berlichingen*. Concepută în două variante drama apare în forma ei definitivă în 1773, deci cu un an mai devreme decît abulicul și sensibilul Werther. Dacă în prima sa formă, drama *Goetz von Berlichingen* avea un prea pronunțat caracter de biografie romanțată, în versiunea definitivă textul este eliberat de unele detalii inutile, iar structura operei este mai fericit concepută.

Goetz brigandul, cavalerul cu mîna de fier, este sensibil stilizat de autor. În *Goetz von Berlichingen*, scriitorul reprezintă drama unui individ, cavalerul generos, apărătorul neînfricat al libertății și al dreptății, și drama unei colectivități care este țărănimea.

Și individul și colectivitatea, lipsită de un ideal precis, se revoltă împotriva unui sistem nedrept, dar puternic. De aceea, traiectul individual al titanului ca și acela al colectivității au același epilog: *eșecul*, simbolizat prin moarte sau înfrîngere.

Hegel observa pe bună dreptate că dramele acestea ale indivizilor cu o puternică viață subiectivă nu sînt străine de anumite procese de dedublare sau de înfrîngeri ale partizanilor sistemului, cînd aceștia încearcă să-și construiască un destin individual. Alianțele morale și politice din *Goetz von Berlichingen* sînt elocvente. În cîmpul strategic oferit de conflictul dramei, de o parte se găsește Goetz, Elisabeth, Maria, Georg și ostașii lui devotați, iar de cealaltă parte, episcopul de Bamberg și toți prinții tirani. Maximilian, împăratul, apare ca un arbitru neputincios, sistemul de oprimare fiind mai puternic decît toți. În cadrul acestor alianțe Weislingen este un ezitant, iar Adelheid, exponenta sistemului, o trădătoare care încearcă o cursă singulară spre fericire. În opoziția față de sistem, consonanța dintre Goetz și țărani este vremelnică din cauza modului diferit de convertire a gestului în act.

În spațiul tragic al morții se rostogolesc și titanul generos, și ezitantul, și trădătorii, și colectivitatea oprimată. Drama lui Goetz este însă în așa fel concepută încît

Scanned with CamScanner

demonstrează superioritatea și triumful moral al unui singur personaj.

Titanul brigand din drama lui Goethe ca și eroul lui Schiller din *Hoții*, construit din aceeași pastă spirituală, reprezintă tipul ideal de luptător pentru libertate, stilizat în spiritul idealurilor vremii.

În pofida faptului că Frederic al II-lea consideră această dramă o imitație plată după teatrul străin, Bürger împreună cu generația tînără de poeți germani văd în Goethe un adevărat Shakespeare al Germaniei.

Opera are un succes remarcabil în epocă. În vremea noastră, scriitorul existențialist francez J.P. Sartre ilustrează lupta dintre bine și rău în drama sa *Diavolul și bunul Dumnezeu* prin același personaj, convertit într-un erou care trăiește viața ca experiență absolută.

După acest început, apreciat de contemporanii lui Goethe ca o mare speranță, itinerariul creației dramaturgului german înregistrează o linie descendentă, marcată de drama *Clavigo* (1774). Bine construită, dar lipsită de o problematică originală, *Clavigo* este tipul operei mediocre care reeditează eroi shakespearieni, angajați într-un conflict asemănător cu cel din *Emilia Gallotti*.

Preocupat de arhetip, dar și de viața interioară a omului sensibil, Goethe încearcă să realizeze o dramă a caracterelor contrastante în acțiune. Carlos reprezintă luciditatea demonică; Clavigo, arivismul meschin; Beaumarchais, onestitatea demnă, iar Maria este un Werther feminin care întruchipează spiritul sentimental.

Notabilă, satira vieții de la curte este realizată cu mijloace tradiționale care nu pot salva opera de căderea în banalitate.

Căutările, lipsite de rezultate artistice remarcabile, se prelungesc și în *Stella* (1775), operă considerată la început de autor «comedie pentru îndrăgostiți». Dar eroinele angelice, apte de mari sacrificii pentru un bărbat bigam, nu reprezintă un subiect adecvat nici pentru comedie, nici pentru dramă, așa cum acestea erau concepute de Goethe.

Amoralismul propagat discret de autor în această operă nu șochează pe nimeni. Dar cum preocuparea pentru vina tragică se face simțită din *Clavigo*, Goethe, după

Scanned with CamScanner

1806, este tentat de ideea să construiască un alt epilog pentru *Stella*, fapt evident în ediția din 1815. Și astfel comedia pentru îndrăgostiți este metamorfozată într-o melodramă lacrimogenă.

Dar linia coboritoare a teatrului goetheian se întrerupe o dată cu *Egmont*, operă al cărei plan îl preocupă pe scriitor din 1775, realizarea definitivă putînd fi însă consemnată în 1787.

Cu drama *Egmont*, Goethe se întoarce spre sursele originale ale teatrului său, reprezentate de lupta individului și a colectivității pentru libertate care este însă din nou înfrîntă de forța leviatanică a sistemului.

Pentru a ilustra un asemenea raport antinomic, Goethe nu pleacă de la realitățile epocii sale, ci se îndrumează spre o temă istorică. Izvoarele care-l ajută să cunoască luptele popoarelor din Țările de Jos împotriva dominației spaniole sînt scrierile iezuitului Famiane Strada și și ale lui Emanuel von Mettern. Dar, așa cum rezultă din *Poezie și adevăr*, Goethe nu este preocupat atît de reconstituirea istorică autentică a unei epoci, cît de evoluția unui caracter. Și într-adevăr, pe fundalul istoric tragic al unei epoci, reprezentat prin ducele de Alba, fuga ducelui de Orania și agitația poporului dornic de libertate, autorul proiectează personalitatea complexă a lui Egmont.

Purtînd marca unor aluviuni literare diferite, drama *Egmont* reprezintă zona artistică de trecere de la *Sturm und Drang* la neoumanism. Dacă Goetz este tipul titanului activ pe care autorul îl definește pe planul participării, Egmont păstrează doar dimensiunile spirituale ale atitudinii titaniene care se configurează pe planul dorinței, al intenționalității. Egmont este configurat de Goethe ca un erou sentimental prin excelență.

Trăsăturile spirituale ale eroului sensibil sînt prezentate de Goethe ca niște date caracterologice native. Vesel și îndrăzneț, iubitor de petreceri și femei, sensibil în fața suferinței și a nedreptăților, Egmont percepe la început viața ca spectacol, ca aparență estetică. Pentru acest spirit contemplativ și estet, dragostea pentru libertate apare și ea ca un fenomen foarte firesc.

Scanned with CamScanner

Pe acest plan Egmont, cavalerul îndrăzneț și optimist se întîlnește cu oamenii faptei de genul lui Jetter și Vansen, exponenții spiritului de revoltă a poporului. În felul acesta Goethe îl face pe Egmont să traverseze aparența estetică spre a-i putea pregăti confruntarea cu fapta. Autorul îl învestește astfel cu unele atribute ale lui Faust cel tînăr, dar nu-l duce spre armonia interioară pe care acesta o trăiește la sfîrșit. Confruntarea cu fapta se produce prin întîlnirea cu ducele de Alba, exponentul puterii, al sistemului inflexibil.

Trăsăturile titanului virtual se reliefează pe această cale, Goethe fiind un excelent mînuitor al dialogului de idei. În înfruntarea dintre spirit și putere, eroul său are doar supremația ideilor. În acest context, devine încă o dată elocvent faptul că eroul lui Goethe este pus să înfrunte absolutismul feudal cu argumente desprinse din arsenalul iluminist:

«EGMONT: Și aceste prefaceri arbitrare, aceste încălcări de drepturi din partea puterii supreme nu arată oare că unul singur vrea să facă ceea ce mii de oameni n-ar trebui să facă? El vrea ca numai singur el să fie liber pentru ca să poată să-și satisfacă toate dorințele, să-și îndeplinească toate gîndurile. Și chiar dacă am avea încredere într-un rege bun și înțelept, poate el să garanteze că și urmașii lui vor fi la fel, că nici unul dintre ei nu va guverna necruțător și crud? Cine ne scapă de domnia bunului plac atunci cînd el trimite la noi pe slujitorii lui, pe intimii lui care, fără să cunoască țara și nevoile ei, fac ce vor, nu întîmpină nici o împotrivire și știu că sînt slobozi de orice răspundere?»[1]

În confruntarea dintre dialectica ideilor și a forței, Egmont își dă seama că va fi înfrînt. Exprimînd un principiu în fața exponentului sistemului, el optează pentru moarte, toate eforturile de salvare părîndu-i-se zadarnice:

«EGMONT: Cere capetele noastre și ai isprăvit dintr-o dată. Pentru un suflet nobil e totuna dacă se apleacă sub jugul acesta sau dacă își pune grumazul sub secure.»[2]

Înfrînt cu anticipație, titanul virtual se supune legii, acceptînd moartea. *Egmont* rămîne drama unei intenții care nu se poate converti în act și totodată apo-

[1] Goethe, *Teatru*, E.L.U., 1964, p. 387.
[2] *Op. cit.*, p. 389.

Scanned with CamScanner

teoza prin moarte a unui erou al libertății, conceput în spiritul climatului creat de *Sturm und Drang*.

Semnele trecerii de la *Sturm und Drang* la neoumanism se fac simțite în cariera de dramaturg a lui Goethe o dată cu *Ifigenia în Taurida*. Începută în 1779, cînd rima și proza poetică reținu deopotrivă atenția scriitorului, *Ifigenia în Taurida* a fost publicată în 1787. Dar ancorarea lui Goethe în neoumanism nu rezultă doar din întoarcerea sa spre mitologia antichității, ci mai ales din umanizarea eroilor antici.

Este cunoscut faptul că mitul atrizilor a reținut atenția scriitorilor secole de-a rîndul. Dramaturgii s-au îndreptat cu precădere spre tragedia lui Oreste și Electra, iar mitul Ifigeniei a stîrnit interes mai ales prin ipostaza dramatică a jertfei ei în Aulida. Euripide a fost cel dintîi dramaturg care o reprezintă atît în Aulida unde fusese destinată de tatăl său să fie sacrificată, cît și ca preoteasă a răzbunătoarei zeițe Artemis în Taurida.

În faza în care era preocupat de mitul «sufletului frumos», Goethe se arată interesat pentru cea de a doua ipostază, în vreme ce un scriitor ca Gerhardt Hauptmann, mai apropiat de spiritul epocii moderne, investighează mitul din ambele perspective.

Sublinierea laturilor componente ale mitului din *Ifigenia în Taurida* în versiunea lui Euripide, în comparație cu acelea din opera lui Goethe, pune în lumină diferențele de accent și de viziune din cele două tragedii. Pe Euripide nu-l interesează semnificația etică a mitului. Statornicită ca preoteasă în Taurida de către Artemis, Ifigenia trebuie s-o slujească pe zeița răzbunării. Zeița era aceea care hotărîse ca orice străin care venea în Taurida să fie ucis și jertfit ei, iar regele Thoas veghea la îndeplinirea acestei legi sîngeroase.

În acest spațiu al morții ajung Oreste și Pilade, desemnați de Apollo să răpească altarul zeiței. Salvarea lor nu se poate produce decît prin ajutorul zeiței Atena.

Cunoscător al operei lui Euripide, Goethe păstrează unele elemente componente ale mitului, dar le încarcă cu sensuri noi, în tragedia sa accentul fiind pus pe sensul etic al comportamentului eroilor. În primul rînd Goethe reduce rolul zeilor și îi umanizează, în al doilea rînd în

Scanned with CamScanner

raporturile dintre aceştia şi oameni, acordă o mai mare autonomie acţiunilor omeneşti.

Această nouă viziune îi permite scriitorului să o conceapă pe Ifigenia ca o prezenţă activă şi binefăcătoare, ca un *suflet frumos* care propagă religia adevărului, a iertării şi a faptelor generoase. Sub influenţa sa, neînduplecatul rege Thoas nu mai aplică legea violentă a sacrificării străinilor veniţi în Taurida.

Momentul culminant al tragediei lui Goethe se configurează prin confruntarea regelui şi a preotesei cu Oreste şi Pilade, care au acelaşi rol ca şi în opera lui Euripide. Dar şi în acest caz turnura diferită a intrigii subliniază diferenţele de viziune.

Preoteasa îi spune regelui adevărul, iar acesta se lasă convins de ideea măreaţă a iertării şi eliberării lor, ca şi a despărţirii de Ifigenia.

Dramă a vieţii interioare, apologie a sensurilor etice ale existenţei, *Ifigenia în Taurida* rămîne în istoria teatrului o operă nemuritoare prin contribuţia lui Goethe.

Îndrăgostit de armonie şi seninătate interioară, scriitorul olimpian rămîne tot atît de receptiv şi faţă de spiritul Renaşterii, ca şi faţă de acela al antichităţii. În acest climat Goethe scrie *Tasso*, operă cu un îndelungat proces de elaborare care durează cu toate întreruperile din 1780 pînă în 1789.

Preocupat în anii de efloreşcenţă a mişcării *Sturm und Drang* de implicaţiile spirituale şi sociale ale eroului titanian, scriitorul neoumanist investighează raporturile dintre scriitorul de geniu şi societate într-o etapă în care nonconformismul său din tinereţe se estompase aproape fără urme.

Tasso pare a fi o alegorie, o operă cu cheie în care un anume context biografic de la curtea de la Weimar sau din viaţa sentimentală cu doamna von Stein este istoricizat prin transferarea sa într-o altă epocă. Dar prezenţa unor detalii autobiografice nu înlătură caracterul general uman al dramei.

Scriitorul care a fost mereu ispitit de eroul ideal care să însumeze dimensiunile titanului activ şi ale geniului contemplativ desparte din nou aceste elemente, universul dramatic din *Tasso* aducînd pe prim plan două

Scanned with CamScanner

tipuri distincte și antinomice, dintre care unul îl reprezintă pe scriitorul de geniu și celălalt pe omul de acțiune.

Scara acestei confruntări este de ordin domestic. În decorul renascentist al castelului ducelui de Ferrara, Tasso, scriitorul sensibil și nonconformist, intră într-un conflict involuntar cu Antonio, omul de stat dinamizat de mitul puterii și al faptei. Intriga se încheie prin supunerea geniului în fața conveniențelor publice. Tasso, eroul sensibil, nu se sinucide și nici nu este sacrificat de exponenții forței. După cum însuși Goethe a mărturisit, Tasso este un Werther fortificat, ajuns la maturitate.

Lecția operei indică renunțarea și împăcarea înțeleaptă. Ea nu corespunde cu spiritul de răzvrătire al romanticilor de mai tîrziu, deși Vigny a plecat de la acest pretext literar în realizarea lui Chatterton.

Primite cu rezerve și răceală, cele două opere ale scriitorului demonstrează că gustul publicului evolua într-o altă direcție.

Dramaturgia lui Goethe rămîne pasionantă printr-o anumită dialectică ingenioasă a căutării eroului ideal, conceput ca un adevărat mit al superlativului existenței. Ea însumează însă puține realizări care să nu fi fost puternic atinse de trecerea vremii. Metamorfozele spiritului goetheian, fascinat de aventura căutării eroului ideal, capătă însă cea mai complexă expresie în *Faust*.

Legenda palpitantă a doctorului Faust intră destul de timpuriu în sfera de interes a scriitorului, atît prin teatrul de marionete, cît și prin cărțile populare. Pornind de la mitul faustic, Goethe ajunge la o primă realizare originală între anii 1773 — 1775, cunoscută sub numele de *Urfaust*. Conceput în climatul spiritual creat de *Sturm und Drang*, *Urfaust* poartă amprenta evidentă a acestuia. În aspirația sa spre desăvîrșire, Goethe aduce acestei opere numeroase modificări și adăugiri care impun o nouă structură a temei, versiunea aceasta, cunoscută sub titlul de *Faust — Fragment*, fiind publicată în 1790. Prima parte a operei, care se încheie cu tragedia Margaretei, este definitivată mai tîrziu și tipărită în 1808.

Procesul acesta complex de elaborare, care se suprapune peste cea mai mare parte a carierei literare a scriitorului,

Scanned with CamScanner

este reluat în 1825, episodul Elenei reprezentînd începutul părții a doua la care scriitorul lucrează cu unele întreruperi pînă aproape de sfîrșitul vieții. Definitivarea textului integral se produce astfel abia în 1832.

Faust este un poem enciclopedic asupra existenței, o operă menită să pună în lumină condiția umană și finalitatea acesteia. În patrimoniul de idei pe care este fundamentată opera, principiile Renașterii și ale Reformei se interferează cu datele misticii medievale, mitologia antică se întîlnește cu scientismul modern, elogiul artei antice cu spiritul titanian care prevestește romantismul.

A fost necesar geniul unui poet excepțional și spiritul de sinteză al unui mare gînditor pentru a topi toate aceste aluviuni diverse într-un edificiu unitar, *Faust* fiind tipul de operă pe care unii critici au asemănat-o cu o adevărată planetă, cu legi proprii de existență.

Cercetarea surselor operei lui Goethe a dus de multă vreme la precizarea punctelor sale de plecare, ca și la subliniera contribuției originale a scriitorului.

Mitul faustic a fost creat pornindu-se de la existența reală a personajului, care era astrolog, umanist, mag și vrăjitor. Consemnarea unor fapte extraordinare ale acestui straniu personaj care ar fi trăit între 1480—1540 este făcută în *Istoria doctorului Faust*, tipărită la Frankfurt în 1587 de Johann Spiess. H. Mayer observa pe bună dreptate că opera menționată are o evidentă coloratură luterană, iar alte cărți populare de mai tîrziu, ca prelucrarea lui Widman din 1599, a lui Pfitzer din 1674, sau aceea semnată simbolic *Christlich Meynenden* din 1725, reprezintă un gen de literatură de avertisment de nuanță protestantă îndreptată împotriva tentativei de laicizare a științei.[1]

Asemenea opere care propagau ideea că omul nu se poate mîntui decît prin grația divină nu puteau concepe soluția salvării lui Faust prin faptele sale.

Christopher Marlowe a descoperit de timpuriu o traducere engleză a cărții populare despre Faust, iar

[1] H. Mayer, *Faust, Aufklärung, Sturm und Drang*, în vol. *Literaturgeschichte als geschichtliger Auftrag*, Rütten und Loening, Berlin, 1961, p. 82 și urm.

Scanned with CamScanner

opera sa de teatru apare în 1589, deci abia la doi ani după apariţia cărţii de la Frankfurt.

Tragedia acestui mare scriitor elisabetan a fost tradusă de Wilhelm Müller în germană, în 1818, şi ea reprezintă drumul care duce spre opera lui Goethe. Nu trebuie trecut cu vederea nici fragmentul de operă despre Faust realizat de Lessing în jurul anului 1755. Multiplicarea încercărilor literare din secolul al XVIII-lea care porneau de la mitul faustic se explică prin receptivitatea iluminiştilor faţă de dorinţa imensă de a şti a legendarului personaj, ca şi prin încercarea sa de înţelegere raţională a existenţei. Conform acestei concepţii laice de interpretare a mitului faustic, Lessing este cel dintîi scriitor care acceptă ideea mîntuirii eroului.

Preocupat de destinul fiinţei umane, Goethe îl explorează pornind şi el de la mitul faustic. Faptul acesta prezintă o multiplă importanţă. Goethe se găsea în faţa unui mit constituit. El păstrează cele mai multe laturi componente ale acestuia, dar modifică în acelaşi timp altele care nu corespundeau viziunii sale despre lume. Faust, personajul central al operei, este conceput atît în textele mai vechi, cît şi în creaţia goetheiană, ca un ins excepţional. El este savantul total ajuns la limitele cunoaşterii, deşi în mod practic nu făcuse nici cît discipolul său Wagner, care realizase doar un homuncul.

Pentru a străbate misterele existenţei Faust pactizează cu diavolul. Mefisto îi oferă savantului întinerit prilejul de a trăi viaţa ca experiment. Existenţa este concepută ca un lung coridor de ispite. Adeziunea lui Faust pentru un anumit superlativ de existenţă duce de fapt la opţiunea pentru sine care se confundă cu destinul.

Păstrînd cele mai multe componente ale mitului, Goethe încheie traiectoria existenţei eroului său într-un mod propriu, conform cu filozofia sa asupra existenţei.

În opera lui Goethe destinul lui Faust este situat între două forţe, exterioare lui şi mai puternice decît el, Dumnezeu şi diavolul. Dar «pactul» dintre cele două forţe opuse nu înseamnă un act de predestinare. În vreme ce libertatea acordată de Dumnezeu diavolului înseamnă un act de încredere în bunătatea originară a

Scanned with CamScanner

omului, atitudinea lui Mefisto demonstrează convingerea că ființa umană poate fi coruptă.

Între aceste două forțe extreme Faust intră într-un spațiu existențial adecvat opțiunilor libere ale eroului. Traiectul existențial al acestuia este conceput ca un lung voiaj experimental cu caracter gnoseologic.

Voiajul acesta începe într-un moment în care Faust a ajuns la gradul zero al existenței sale. În această fază bătrînul învățat își dă seama că atît alchimia și magia, cît și știința sînt neputincioase pentru cunoașterea misterului universului. Revoltat, titanul înfrînt optează pentru moarte:

«Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia,
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Arzînd de zel.
Și iată-mă acum un biet nebun,
Cuminte ca și mai înainte.
În fața semenilor sînt magistru sau chiar doctor
De-atîția ani înțelepciunea o încerc,
Îmi port de nas discipolii
De-a curmezișul sau în cerc,
Și văd că nu putem să știm nimic.
Amărăciunea-mi arde-n piept.
Sînt eu, ce-i drept, mai breaz și mai deștept
Decît acei magiștri, doctori, gînditori și popi
Toți împreună; scrupule și îndoieli
În cuget nu mi se adună.
Și nici de iad și nici de dracu teamă nu mi-e,
În schimb nici bucurie n-am pe lume[1].»

Ajuns în acest spațiu vid al existenței, cînd Faust, optînd pentru moarte, trăiește în același timp tentația absurdului, a imposibilului, deschis de zonele de dincolo ale rațiunii, el este pregătit pentru pactul cu diavolul.

Întinerit de băutura fermecată, Faust se înscrie pe un traiect de existență în care să poată cunoaște singur ceea ce îi este hărăzit întregii omeniri într-un timp nedeterminat. Undeva, pe parcursul acestui itinerar, se situează un fapt sau se cristalizează o atitudine de așa

[1] J. W. Goethe, *Poezii și poeme*, Editura tineretului, 1964, p. 124.

Scanned with CamScanner

natură încît titanul însetat de cunoaștere să-i poată spune *clipei* să se oprească. Dar cînd se va produce acest eveniment și ce semnificație va avea nu știe cu anticipație nici Dumnezeu, nici Mefisto, și nici Faust.

Goethe l-a conceput pe Faust ca o făptură proteică, solicitată de existență prin toate reacțiile neprevizibile ale ființei umane. Însetat de știință, impresionat de mister, solicitat de eros, demonic, sensibil la sublim, capabil să facă binele, dar și răul, Faust este totul. Cursa pentru superlativul existențial este concepută de Goethe ca unica modalitate destinată să ducă la definirea esenței sale. Treptele itinerariului său ascendent sînt semnificative. Licoarea vinului, senzualitatea iubirii distruse de moarte, popasul la curtea suveranului unde se dezvăluie misterul faptei false, traversarea lumii iluziilor, întîlnirea cu frumoasa Elena și cu spiritele care aduc uitarea reprezintă etapele acestui imens traseu al ispitelor care nu pot determina solicitarea opririi clipei.

Ajuns în cele din urmă în locuri necunoscute și dificile pentru viața umană, Faust descoperă superlativul existenței sale agitate în activitatea creatoare pusă în slujba omenirii.

Itinerariul gnoseologic al lui Faust este în așa manieră conceput de Goethe încît să poată demonstra parcurgerea unui spațiu moral de la negație la creația generoasă. Alegoria scriitorului este exemplificatoare. Solicitat de fapta majoră, titanul speculativ, ajuns la punctul zero al existenței, a străbătut toate obstacolele care i-au deschis drumul spre starea de beatitudine a geniului activ.

Poemul acesta în care Goethe face apologia sensului major al existenței are o structură foarte complexă. Scriitorul care a pledat pentru autonomia genurilor literare realizează o operă în care sînt puse la contribuție toate modalitățile de creație. Narațiune scenică și poem liric, alegorie și parabolă, feerie onirică și ancorare în realitate, mister medieval și pastorală, meditație filozofică și enunț de evenimente, vibrație romantică și armonie clasică, — *Faust* reprezintă tentația artei totale și capodopera creatorului de geniu.

Scanned with CamScanner

Prin poemul acesta al spiritului faustic, Goethe a traversat toate etapele artei din acea vreme. Receptivitatea romanticilor față de mitul titanian și faustic este pregătită pe această cale.

Cînd Goethe izbutește să ducă la desăvîrșire nemuritorul său poem, Schiller era mort de multă vreme. Dar cariera literară a celor doi scriitori evoluase un anumit timp în același fel, între acești doi titani ai culturii germane existînd o osmoză spirituală pe care istoricii culturii o prezintă ca pe cel mai fericit exemplu de această natură.

Itinerariul creației dramatice al celor doi scriitori ni se pare cel mai elocvent. *Goetz von Berlichingen* și *Hoții*, *Egmont* și *Don Carlos*, *Ifigenia în Taurida* și *Mireasa din Messina* reprezintă cîteva etape fundamentale ale aceleiași curbe de creație.

Opera de teatru prin care Schiller se afirmă și în acest domeniu ca adept al mișcării *Sturm und Drang* este *Hoții* (1781). Cele două prefețe ale piesei indică într-o anumită măsură maniera în care Schiller înțelege să se înscrie în sfera preocupărilor contemporanilor săi.

Scriitorul este interesat de caractere, de dimensiunile morale ale omului, de viciile și de actele de înălțare spirituală ale acestuia. Interesul pentru localizarea intrigii în timp și spațiu este vag, cele cîteva indicații mai precise neîmpiedicîndu-l pe autor să afirme că scena acțiunii este Germania. Preocuparea lui Schiller pentru modernitate trebuie și ea înțeleasă ca o năzuință de explorare a unei teme care să fie desprinsă dintr-o relativă contemporaneitate.

Conflictul din *Hoții* este în primul rînd de ordin moral. El rezultă dintr-o puternică antinomie de caractere. Puținele indicații exterioare despre epocă demonstrează și ele predilecția dramaturgului pentru universul interior.

Ca și scriitorii elisabetani, Schiller construiește intriga din drama sa prin explorarea conflictului dintre frați și dintre fii și părinți. Zona fundamentală a acestuia este reprezentată de triunghiul Karl, Franz și tatăl, Amalia fiind doar o prezență scenică. Amplitudinea spirituală a personajelor permite înfruntarea dintre ti-

Scanned with CamScanner

tanul sensibil și demon. Karl are psihologia revoltatului frustrat în existență. Dezonorat pe nedrept de tată, înșelat de frate, înstrăinat de iubită, Karl se transformă într-un spirit justițiar al întregii lumi care-l înconjura. Șef al unei bande de briganzi, el încearcă să sancționeze răul prin violență.

O nouă confruntare cu familia, distrusă și ea prin violență, îi dă revelația drumului greșit pentru care a optat. Și astfel brigandul care declarase război întregii societăți se supune legii, gata să-și expieze crima.

Schiller numește finalul acesta conformist o cădere sublimă. Titanul revoltat, brigandul romantic, este de fapt sancționat de scriitor printr-un final de spectacol, construit în stil clasic.

Defectele unei opere de debut sînt evidente: personaje cu psihologie sumară, gesturi puțin motivate sau neverosimile, tirade patetice excesive. Caracterul teatral al operei este de asemenea deficitar. Istoria dramatizată pe care Schiller își propune s-o scrie rezultă din epicizarea excesivă a intrigii.

Spectatorii de odinioară nu s-au sensibilizat în fața acestor neajunsuri. Schiller este de la început acceptat ca un mare dramaturg cu resurse shakespeariene.

Năzuința spre libertate traversează toate operele dramatice ale lui Schiller. *Conjurația lui Fiesco la Genova* (1782) ilustrează dezideratul libertății politice. Realizarea operei este încă discutabilă.

Schiller se afirmă în mod categoric ca un dramaturg format în climatul mișcării *Sturm und Drang* prin *Intrigă și iubire*, operă terminată în 1783 și publicată în anul următor. Progresele realizate de scriitor în construcția intrigii, explorarea resurselor multiple ale conflictului și individualizarea personajelor sînt remarcabile.

Așa cum Voltaire a făcut din *Zaira* o parabolă despre toleranță, la fel a conceput și Schiller opera sa *Intrigă și iubire* ca o parabolă despre egalitate. Resursele inițiale ale conflictului sînt de ordin sentimental, prevestind o întreagă literatură pe care romanticii o vor exploata pînă la saturație. Ferdinand von Walter o iubește pe Luise Miller. Faptul este banal, dar Schiller îl transformă într-o situație excepțională prin sublinie-

Scanned with CamScanner

rea diferenţelor dintre fiul unui nobil şi fiica unui modest muzicant. Raporturile dintre individ şi sistem sînt ilustrate de scriitor printr-un conflict sentimental, peste care se suprapune cel social şi apoi cel moral. Alianţa prin dragoste este ameninţată pe planuri multiple. Modest, bătrînul muzician de la curte consideră iubirea fetei sale drept o aventură riscantă. Preşedintele von Walter o socoteşte nocivă pentru ascensiunea familiei. Wurm încearcă s-o zădărnicească din gelozie, iar ceilalţi din prejudecăţi de castă.

În felul acesta Schiller multiplică varietatea tipologică a personajelor din opera sa. Uneltitorii, intriganţii, laşii se aliază cu exponenţii puterii, ai sistemului. În faţa acestuia eşuează atît fata muzicantului, cît şi fiul preşedintelui. Finalul operei este profund tragic. Intrigile sînt mai puternice decît iubirea. Tinerii nonconformişti mor, iar exponenţii puterii sînt învingători. Implicaţiile satirice şi etice ale acestei strălucite drame burgheze sînt evidente.

Umorul, satira şi ironia, stilul grav şi familiar, preocuparea pentru tipologia morală indică gama variată de procedee pe care scriitorul le-a pus la contribuţie.

Urmărită, pe plan etic, politic şi sentimental, problema libertăţii este abordată de Schiller dintr-un nou unghi de vedere în *Don Carlos* (1787). Dacă în primele piese menţionate scriitorul este preocupat de problema libertăţii individului care vine în conflict cu sistemul, în *Don Carlos* se cristalizează conceptul de libertate umană în general.

De aceea constelaţia multiplă: Don Carlos-Filip II, Elisabeta-Filip II, Marchizul Posa-Filip II, Marele Inchizitor-Filip II, Ţările de Jos-Filip II indică planurile diverse prin care scriitorul urmăreşte raporturile dintre individ-colectivitate şi sistem. Concepută iniţial ca un tablou de familie dintr-o casă domnitoare, opera *Don Carlos* nu rămîne o simplă dramă domestică din înalta societate.

Polarizarea personajelor în anumite familii de spirite se face în funcţie de anumite idealuri fundamentale. Dacă scriitorul ar fi păstrat doar schema unui conflict domestic cu un fiu de rege îndrăgostit de mama sa vi-

Scanned with CamScanner

tregă și sacrificat de tatăl gelos, opera aceasta nu ar fi depășit limitele unei drame larmoiante. Dar Schiller nu detașează niciodată ideile și sentimentele din contextul lor mai larg.

Don Carlos este și el un frustrat în existență. Logodnica sa devine soția tatălui său. Dar opoziția aceasta de natură sentimentală nu este unică. Tînărul sentimental este atras de miracolul faptei cu sensuri majore. Sensul nou al vieții sale este desprins din sfaturile marchizului Posa, pe care scriitorul îl învestește cu patrimoniul de idei al secolului al XVIII-lea. În felul acesta dramaturgul scoate în relief metamorfoza prințului torturat de dragoste într-un luptător pentru libertatea popoarelor.

Ca și Goethe, Schiller pune în lumină confruntarea dintre spiritul prometeic generos al lui Posa și Don Carlos, și autoritatea tiranică a suveranului. Înfrînți, eroii lui Schiller cunosc apoteoza dramei eroice prin moarte. Mesajul umanitar al dramei lui Schiller se lărgește sensibil. Versul pentaiambic susține replica plină de patetism, dar lipsită de excesele stridențelor retorice din *Hoții*.

După *Intrigă și iubire*, cariera de dramaturg a lui Schiller are o evoluție foarte sinuoasă. Remarcabilă, trilogia *Wallenstein* (1800) formată din *Tabăra lui Wallenstein* (1789), *Piccolomini* (1789) și *Moartea lui Wallenstein* (1799), constituie mai degrabă un teatru de lectură. Deplasarea accentului de pe evenimentul istoric pe faptul caracterologic, evidentă în structurarea demonicului vizionar Wallenstein, se prelungește și în *Maria Stuart* (1800). Mult mai elocventă pentru înțelegerea implicațiilor preromantice ale teatrului schillerian ni se pare *Fecioara din Orléans* (1801). Raportul dintre istorie și mit se configurează în așa manieră încît autorul își califică singur opera drept «tragedie romantică». Elogiată de unii scriitori minori, denigrată de Shakespeare, dezeroizată de Voltaire, Ioana d'Arc este reabilitată de Schiller care se simte obligat să se abată de la adevărul istoric pentru restabilirea dimensiunilor romantice ale eroinei.

Scanned with CamScanner

Dramaturgul german concepe viaţa Ioanei d'Arc ca o biografie romanţată pe care o restituie scenei prin mijloacele specifice teatrului. Copilăria la ţară, auzirea vocilor supraterestre care o cheamă să salveze Franţa, traversarea obstacolelor intermediare pînă la rege, afirmarea geniului militar, configurarea hybrisului prin cruţarea lui Lionel pe care îl iubea, închiderea în turn, venirea ca un arhanghel pe cîmpul de luptă, moartea şi apoteoza, — reprezintă etapele acestui itinerar existenţial excepţional.

Mitul Ioanei d'Arc găseşte astfel o unică interpretare de această natură. Replica dată lui Schiller va veni tîrziu din partea lui Brecht în *Sfînta Johanna de la abatoare*. Bernard Shaw şi Anouilh reconstituie anumite laturi ale mitului eroinei doar prin momentul procesului. În vreme ce Shaw o demitizează pe fecioara din Orléans prin ironie, Anouilh descompune mitul prin receptarea faptului istoric ca repetiţie, ca spectacol.

Mitul libertăţii traversează astfel ca un laitmotiv foarte evident întreaga dramaturgie schilleriană. Dacă în *Fecioara din Orléans* exponentul luptei pentru libertate este o femeie, în *Wilhelm Tell* (1804) se configurează un erou popular. Apărător al libertăţii naţionale pe care o concepe în deplină consonanţă cu poporul său, Wilhelm Tell izbîndeşte. În ipostazele luptei pentru libertate, acesta este unicul erou schillerian victorios.

Tentaţiile clasicizante ale lui Schiller ca dramaturg nu sînt semnificative. Scriitorul se defineşte mai ales ca un creator de eroi pasionaţi cu destine agitate. Preferinţa sa merge spre explorarea crizelor de conştiinţă. Demonici, serafici, titanieni sau geniali, eroii lui Schiller prevestesc conflicte şi structuri tipologice din teatrul romantic.

Zonele artistice fundamentale prin care se defineşte evoluţia culturii germane de la *Sturm und Drang* la neoumanism sînt reprezentate de poezie şi teatru. În comparaţie cu alte literaturi naţionale, proza germană din veacurile anterioare înregistrează puţine opere, iar valoarea lor artistică rămîne în cele mai multe cazuri extrem de redusă.

Scanned with CamScanner

Epoca literară care se configurează între amurgul *Aufklärung*-ului şi «neoumanism» este dominată de recrudescenţa poeziei lirice a eului care se confesează. Hegemonia liricii rezultă şi din faptul că ea pătrunde şi în celelalte genuri literare preocupate de arta confesiunii. Structura replicilor din unele drame ale lui Schiller şi Goethe, prezenţa filonului liric din *Faust*, tentaţia «romanului în versuri» din *Hermann şi Dorothea* (1798), sînt elocvente în acest sens.

De aceea ni se pare firesc ca proza germană din perioada *Sturm und Drang* să aibă şi ea bogate inflexiuni lirice, romanul *Werther* fiind edificator în acest sens. Goethe rămîne de altfel singurul prozator de rezonanţă europeană al acestei perioade. Într-o epocă sensibilă la melancolie, lacrimi, spleen, reverie şi durere, Goethe se impune ca prozator de talie europeană prin *Suferinţele tînărului Werther* (1774). Prin această operă, scriitorul continuă tradiţiile romanului sentimental, aşa cum a fost el realizat de Richardson şi Rousseau, care rămîn modelele fundamentale ale sturmerului german.

Werther este un roman de confesiune cu bogate implicaţii autobiografice. Dragostea pentru Lotte, prietenia cu Kestner, sinuciderea lui Jerusalem reprezintă doar cîteva detalii care demonstrează contingenţele cu biografia scriitorului.

Referindu-se la transferul acesta de întîmplări personale într-o operă literară care a constituit pentru el şi un act de te apie psihică, Goethe spunea că l-a hrănit «asemănarea pelicanului cu sîngele său».

Prin *Werther*, Goethe introduce în literatură tipul eroului inadaptabil. Într-o scrisoare din 1 iunie 1774, adresată lui Shönborn, autorul precizează că şi-a propus să înfăţişeze un tînăr

> «înzestrat cu o simţire adîncă şi curată şi cu o adevărată pătrundere, care se pierde în visuri aprinse, se distruge prin speculaţii, pînă ce, în cele din urmă, printr-o pasiune nefericită, mai cu seamă o iubire fără margini, îşi zboară creierii».

Ca şi în *Faust* sau în *Wilhelm Meister*, autorul realizează destinul eroului său ca un itinerar prin existenţă. De aceea, intriga sentimentală este concepută ca un traseu ai cărui poli extremi sînt reprezentaţi de fericirea

Scanned with CamScanner

idilică și disperarea care-l duce pe erou sub zodia evenimentului-limită al morții.

Punctul inițial al itinerariului wertherian este reprezentat de replierea în idilă, configurată prin calmul vieții rustice. Autenticitatea confesiunii este susținută de tehnica epistolară. Eroul care-și socotește inima un copil bolnav și care știe cu cîtă ușurință trece de la melancolie la patima nimicitoare, scrie:

«Peste tot sufletul meu s-a așternut o minunată seninătate, asemenea dulcii dimineți de primăvară pe care o gust din toată inima. Sînt atît de fericit, dragul meu, atît de cufundat în sentimentul unei existențe pașnice, încît arta mea suferă din cauza aceasta.»[1]

Ieșirea din idilă a eroului care citea cu pasiune *Biblia* și scrierile homerice se produce prin iubire. În climatul acesta rustic de idilă calmă, Werther o cunoaște pe Lotte care transfigurată prin iubire, devine pentru eroul cu o imaginație turbulentă un adevărat superlativ al existenței. Dar Lotte nu are dimensiunile unei femei vezuviene, nici un spirit bovaric care s-o ducă spre traversarea climatului ei obișnuit, determinat de dragostea pentru Adalbert.

Traumatizat de acest eșec, Werther iese din idilă prin «eros», care-l împinge în zona unor opțiuni fatale. Respins de harul iubirii calme, eroul goetheian încearcă eliberarea sa prin «faptă». Dar confruntarea cu lumea diplomației, unde Werther își verifică lipsa de aptitudini pentru «acțiune», reprezintă un nou eșec. Un ultim refugiu în reveria iubirii se dovedește imposibil. Respins de orice solicitare a existenței, eroul inadaptabil și profund traumatizat, se sinucide. Opțiunea pentru moarte restabilește echilibrul eroului.

«Sînt gata, Lotte. Nu mi-e teamă să iau paharul cumplit din care voi bea vîrtejul morții. Mi l-ai întins și eu nu șovăi. Pînă la fund. Toate dorințele și speranțele vieții mele sînt astfel împlinite! Bat, rece și țeapăn, la poarta de aramă a morții.»[2]

Inedită în creația literară a vremii, ideea sinuciderii unui erou de roman a trezit reacții diferite în epocă.

---

[1] J. W. Goethe, *Egmont*, Editura tineretului, 1964, p. 116—117.

[2] *Op. cit.*, p. 249.

Scanned with CamScanner

Sensibili în fața violențelor pasionale, cititorii vremii au transformat wertherianismul într-o adevărată modă literară.

Reconstituit prin scrisori, pagini de jurnal, relatări narative, proiectări ale stărilor de conștiință asupra peisajului, eroul lui Goethe îl anticipează pe René și întreaga suită a personajelor romantice, bolnave de spleen existențial.

Tentativa de obiectivare a prozei goetheiene, configurată printr-un interes sporit acordat realității exterioare, se definește prin ciclul reprezentat de romanele *Wilhelm Meister, anii de ucenicie* și *Wilhelm Meister, anii de călătorie.*

Elaborate într-o perioadă îndelungată, marcată de anii 1777—1829, aceste opere indică distanțarea scriitorului față de *Sturm und Drang.*

Embrionul acestei opere este format de *Wilhelm Meister și misiunea sa teatrală*, scriere care reprezintă un fel de *Urmeister*, încheiată în 1785, pierdută, regăsită și publicată abia în 1910.

Preocupările scriitorului pentru roman, cu toate implicațiile sale teoretice se definesc pe acest plan în unul din capitolele operei sale, unde Goethe stabilește anumite diferențe între arta dramei și arta romanescă. Drama trebuie să reprezinte, după părerea sa, caractere și fapte, în vreme ce romanul trebuie să fie preocupat de idei și probleme de conștiință. Din această cauză, eroul de roman trebuie mai mult să suporte anumite întîmplări decît să acționeze în mod direct. Romanul nu trebuie să fie preocupat de conflictele dintre un personaj și mediul ambiant, ci de evoluția unor caractere, de influența reciprocă dintre individ și climatul înconjurător. Eroul nu mai trebuie astfel să fie conceput ca un dat precis, ci ca o plurivalență de posibilități care se dezvăluie prin contactul cu lumea înconjurătoare. Din cauza aceasta, intriga romanului are un ritm mai lent decît aceea din operele de teatru.

Ideile acestea capătă o primă ilustrare literară în *Wilhelm Meister, anii de ucenicie*, operă elaborată cu unele întreruperi între 1791—1796. Goethe pune astfel bazele unui autentic *Bildungsroman* german, o anticipare

Scanned with CamScanner

modestă de această natură fiind realizată cu câteva decenii mai înainte de către Wieland în *Agathon*. Construit cu o finalitate precisă, romanul acesta urmărește evoluția unei individualități din forma sa embrionară până în anii de maturitate. Eroul goetheian nu mai este un tip excepțional, ars de combustiunea interioară a geniului, ca Tasso sau Werther, ci un om obișnuit. Urmărind metamorfozele raportului dintre ideal și realitate, autorul explorează modulațiile interioare ale eroului său până în momentul în care raporturile sale cu lumea capătă un suport axiologic definitiv. În această etapă eroul goetheian este conceput ca o ființă proteiformă, aptă să experimenteze viața. Intriga romanului este concepută și de data aceasta ca un voiaj gnoseologic, destinat să ducă la descoperirea esenței eroului. Itinerariul acesta experimental este marcat de anumite stații de tranzit. Lumea oamenilor de afaceri din care eroul descinde nu-i trezește nici o chemare. Ajuns între actori, unde intriga capătă o turnură picarescă, eroul este tentat de reprezentarea ideală a lui Hamlet. Neputându-se fixa nici aici, Wilhelm pătrunde în societatea unor intelectuali foarte diferiți ca Lothario, Jarno și Nathalia. Prima parte a romanului se încheie astfel prin incapacitatea eroului ajuns în pragul maturității de a opta pentru un anumit ideal de existență. Referindu-se la acest stadiu al operei, Schiller obiecta că eroul goetheian rămîne un sentimental într-un secol al gîndirii raționaliste, sugerîndu-i totodată scriitorului să-și configureze personajul prin fapte decisive. Goethe era și el conștient de acest lucru, de aceea a simțit nevoia să realizeze o a doua parte a romanului său, *Wilhelm Meister, anii de călătorie*, prima versiune fiind terminată în 1721 și ultima în 1829.

Ca și Faust, eroii lui Goethe din acest roman descoperă sensurile reale ale existenței prin opțiunea lor pentru fapte majore. Wilhelm devine chirurg, Jarno—miner, unii explorează pămînturi nefolosite, alții pleacă spre America.

Împlinirea idealului total al lui Wilhelm se produce prin fiul său Felix. Trimis în provincia pedagogică, statul ideal unde se propagă același respect pentru cei

Scanned with CamScanner

de sus, cei de jos și pentru cei egali cu sine, Felix descoperă și el în mod firesc cultul muncii, destinată binelui de obște. Ca și Faust eroii lui Goethe din acest roman descoperă sensul existenței în armonia dintre idealul individului și acela al colectivității.

Structura operei reprezintă un adevărat mozaic literar. Însuși Goethe mărturisește că acesta este tipul de creație incalculabilă, lipsită de proporție și uneori de cheia unei înțelegeri certe.

Pentru istoria literară germană *Wilhelm Meister* reprezintă un moment fundamental al culturii, atitudinea eroului goetheian marcînd un anumit *Weltanschauung* față de care romanticii s-au simțit obligați să ia atitudine. Replica dată vine din partea lui Novalis, prin *Heinrich von Ofterdingen*, eroul care nu se poate întîlni niciodată cu idealul său.

După această odisee a educației, cum numește H. Hettner romanul *Wilhelm Meister*, Goethe olimpianul este din ce în ce mai mult tentat de o operă care să fie o adevărată parabolă despre jertfă, renunțare și stăpînire de sine.

Înfiripată în anul 1808 ideea aceasta va căpăta o complexă expresie în romanul *Afinitățile elective*, terminat în 1809.

Destinul exemplificator al unor personaje ca Charlotte, Edward, Otilia și căpitanul, atrase de mirajul afinităților elective, dar sancționate de scriitor la modul etic, subliniază tabla de valori la care bătrînul olimpian a ajuns să adere, după o îndelungată luptă cu sine. Opera marchează metamorfoza titanului neastîmpărat într-un înțelept senin care predică renunțarea și stăpînirea de sine. Romanul *Afinitățile elective* se susține mai mult prin idei decît prin realizarea sa artistică.

Cu aceasta cupola de aur a unei creații care duce la configurarea unui adevărat spirit al secolului, se închide.

Dacă a doua jumătate a veacului luminilor este dominată de personalitatea lui Voltaire, ultimele sale decenii, ca și primele trei din epoca ce se deschide spre romantism sînt luminate de geniul multilateral al lui Goethe.

Scanned with CamScanner

De la *Scrisorile persane* și pînă la *Faust* se definesc astfel fețele multiple ale unor etape de cultură, care se configurează prin cultul rațiunii, idealul «sufletului frumos», ispita revoltei prometeice, elogiul sentimentului și perceperea naturii și a universului fantastic prin stările de reverie.

Metamorfozarea multiplă a fenomenului literar pe parcursul veacului luminilor și în primele decenii ale secolului următor, modificările gustului și ale aspirațiilor scriitorilor, determinate de o altă epocă cu alte idealuri de existență, reprezintă itinerariul artelor care ancorează în romantism.

Afirmarea noului curent va duce la ruptura definitivă cu clasicismul și cultul rațiunii și la impunerea unor idealuri artistice noi, pregătite de îndelungata bătălie a modernilor, care înregistrează victoria sa definitivă în anii de triumf al romantismului.

Scanned with CamScanner

Bibliografie

Tratate de literatură universală şi comparată şi studii de sinteză asupra unor epoci literare

Hauser A. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 vol.*, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München, 1958.

Hauser O. *Weltgeschichte der Literatur, 2 vol.*, Bibliographisches Institut, Leipzig, Wien, 1910.

Hazard P. *La crise de la conscience européenne, 1680—1715*, Fayard, Paris, 1961.

Laaths E. *Geschichte der Weltliteratur*, ed. a IV-a, Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München, Zürich, 1953.

Pristley J. B. *Der Europäer und seine Literatur*, Verlag Kurt Desch, Wien, München, Basel, 1961.

Thoorens L. *Panorama des littératures*, vol. 3, 1966, 4, 1967, 5, 1967, Marabout Université.

Tieghem Ph. *Les influences étrangères sur la littérature française, 1550—1880*. Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

Wiegler P. *Geschichte der Weltliteratur*, Ullstein, Berlin, 1920.

* * * *Histoire des littératures*, 3 vol., publicate sub dir. lui R. Quéneau, Enciclopédie de la Pléiade, I, 1955; II, 1956; III, 1958.

Istorii ale literaturilor naţionale

Bédier J., Hazard P., Martino P., *Littérature française*, vol. I, 1948, vol. II, 1949, Librairie Larousse, Paris.

Chuquet A., *Littérature allemande*, Armand Colin, Paris, 1905.

Scanned with CamScanner

De Sanctis Fr., *Istoria literaturii italiene*, E.L.U., Bucureşti, 1965.

Evans I., *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965.

Geerdts H. J. şi colectiv, *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Volk und Wissen Verlag, Berlin, 1965.

Glaser A., Lehmann J., Lubos A., *Wege der deutschen Literatur*, Ullstein, Frankfurt, 1962.

Gosse Ed., *Littérature anglaise*, Armand Colin, Paris, 1925.

Hettner H., *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, 2 vol., Aufbau Verlag, Berlin, 1961

Isbăşescu M., *Istoria literaturii germane*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

Klemperer V., *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag des Wissenschaften, Berlin, 1954.

Lanson G., *Histoire de la littérature française*, ed. a 16-a, Librairie Hachette, Paris, 1921.

Legouis E., Cazamian L., *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, Paris, 1924.

Lopez J. G., *Historia de la literatura española*, Editorial Vicens vives, Barcelona, 1967.

Popovici D., *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945.

Reimann P., *Hauptströmungen der deutschen Literatur*, Dietz Verlag, Berlin, 1956.

Wiese B., Percopo E., *Geschichte der italienischen Literatur*, Bibliographisches Institut, Leipzig, Wien, 1910.

Scanned with CamScanner

Indice de autori*

A

Adam, Antoine 23, 24, 30, 99.
Addison, Joseph 13, 229.
Akesinde, Mark 299.
Alembert (Jean Le Ronde d') 39, 40, 45, 46, 65, 83, 84.
Alberoni (abatele) 73.
Alemán, y de Enero Mateo 116.
Alexandrescu, Grigore 287, 299, 315, 318.
Alfieri, Vittorio 6, 217, 220, 227—229, 279.
Anouilh, Jean 361.
Argens, Jean Baptiste de Boyer, marchiz de 30.
Arghezi, Tudor 176.
Ariosto, Ludovico 109, 291.
Aristotel 30, 83, 86, 87, 90, 96, 233, 234, 264, 329.
Arnold d' 80.
Asachi, Gheorghe 315, 317, 336.
Asachi, Lazăr 316.
Aslan, Odette 236, 281.
Attinger, Gustave 281.
Aubignac François, Hédelin abate d' 86.
Aubrun, Charles 281.
Auchard 273.
Auerbach, Erich 179, 186, 212.
Augustin (Augustinus Aureliu 22.

B

Bacon, Francis 33.
Bahner, W. 99.
Balzac, Honoré de 124, 146, 148, 202.
Baretti, Giuseppe 285.
Baronzi, Gheorghe 318.
Barthes, Roland 109, 112.
Bataille, Georges 160.
Batteux, abatele Charles 82.
Baumeister, Friedrich Christian 32, 39, 62, 66, 67.
Baumgarten, Alexander Gottlieb 97.

* Indicele a fost lucrat în redacție de Gabriela Ionescu.

Scanned with CamScanner

Bayle, Pierre 34, 44, 75, 76, 159.
Bălcescu, Nicolaie 62.
Bărnuţiu, Simion 39, 62, 63.
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 6, 146, 217, 230, 236, 237, 238, 254, 256, 257, 258, 269, 272—279.
Beccaria, Cesare 59.
Bédier, Joseph 295, 368.
Beldiman, Alecu 317.
Bentivoglio, cardinalul 132.
Berkeley, George 21, 34—37, 41, 42, 44.
Bentham, Jeremy 65.
Bernis, François-Joachim de Pierre de 286.
Bilfinger G.B. 38.
Blake, William 308—311.
Blair, Robert 304.
Blanchot, Maurice 160.
Boccaccio, Giovanni 121, 246.
Bodmer, Johann Jakob 81.
Boehme, Jacob 295.
Boileau-Despréaux Nicolas 81, 85, 86, 87, 88, 90, 286, 288, 316.
Bolintineanu, Dimitrie 67, 104, 164, 318.
Bolliac, Cezar 62, 316, 317, 318.
Bopp, Leon 216.
Bossuet, Jacques-Béningne 68.
Brandes, Georg 178.
Brecht, Bertolt 232, 254, 361.
Bréhier, Emile 25, 38, 39, 41, 92, 99.
Breitinger, Johann Jakob 81.
Brooks, Cleanth 100.
Brunetière, Ferdinand 212.
Bruno, Giordano 28.
Budai-Deleanu, Ion 62, 67, 71, 98, 168, 283, 284, 290, 291, 316.
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 24.
Bürger, August 320, 321, 334—335, 339, 347.
Burke, Edmund 6, 296.
Burlamaqui, J.G. 61.
Burns, Robert 308, 311—314, 334.
Butor, Michel 161.
Byron, George Gordon 196, 299, 312, 339.

C

Cagliostro (Joseph Balsamo) 295.
Camus, Albert 225.
Capote, Truman 137, 138.
Carloni, J.C. 100.
Carlyle, Thomas 314.
Casanova, de Seingalt Jacques 295.
Cassirer, Ernst 25, 26, 27, 28, 58, 60, 99.
Casti, Giovanni Battista 291.
Cazamian, Louis 369.
Cervantes, Saavedra Miguel de 144, 169.
Chambers 44, 45.
Chapelain, Jean 291.
Chateaubriand, François René 299, 304, 364.
Chuquet, Arthur 368.
Chénier, Marie-Joseph 286.
Chesarie de Rîmnic 49, 168.
Cîrlova, Vasile 318.
Clarke, Samuel 76, 321.
Claudius, Matthias 289, 334.
Codru-Drăguşanu, Ion 191, 195—197.
Conachi, Costache 286.
Condillac, Etienne-Bonnot de 39, 40, 41, 42—44, 46.
Conti (abatele) 24.
Congreve, William 249.
Corneille, Pierre 87, 90, 217, 220, 222, 223, 236, 328.
Cotolendi, Charles 164.
Croce, Benedatto 100.
Coulet, Henri 102, 216.
Crébillon-fiul 106.
Cumberland, Richard 250.

D

Dacier, M-me 86.
Daix, Pierre 216.
Dancourt, Florent Carton 258.

Scanned with CamScanner

Daubenton Louis-Jean-Marie 46.
Defoe, Daniel 13, 84, 103, 105, 113, 116, 137—143, 144, 153, 161, 168—173, 201, 205.
Delille, Jacques 284, 288.
Delaunay 73.
Demoustier, Charles Albert 286.
Derham William 179.
Descartes, René 22, 23, 24, 28, 30, 31, 33, 37, 42, 51, 53, 191.
Desfontaines, Abatele 106.
Desnoiresterres, Gustave 281.
Dickens, Charles 134.
Diderot, Denis 6, 19, 22, 39, 41, 44, 52, 53, 55, 56, 66, 74, 76, 78, 79, 80, 83, 94, 103, 104, 107, 109, 113, 114, 116, 125—133, 153, 201, 202, 211, 217, 230—233, 238, 249, 273.
Dietrich, Margaret 279, 281.
Domenach, Jean-Marie 281.
Dorat, Claude-Joseph 286, 287.
Dottori, Carlo de 227.
Duclos, Charles Pinot. 46.
Dubos (Du Bos), Jean Baptiste abatele 295.
Dumarsais (César Chesnau, Sier) 46.
Dumas, Alexandre 130.
Durrel, Lawrence 113.

E

Eckermann, Johann Peter 311.
Ecouchard-Lebrun, 286.
Effen, van Just 10.
Eliade Pompiliu 18, 71.
Eminescu, Mihai 318, 325.
Erasm din Rotterdam (Erasmus) 191.
Eschil 339.
Euripide 350, 351.
Evans, I. 250, 369.

F

Fabian-Bob, Vasile 318.
Falckenberg, Richard 99.
Fatouville, Nolant de 258.
Fayolle, Roger 85, 93, 100, 285.
Fénelon (François de Salignac de la Mothe) 13, 296.
Fichte, Johann Gottlieb 35, 36.
Fielding, Henry 6, 103, 104, 106, 108, 109, 113, 116, 133, 137, 143, 144—150, 152, 153, 201, 202, 208, 210, 246, 249, 252, 253.
Filangieri, Gaetano 65.
Filimon, Nicolae 123.
Filmer, Robert sir, 66, 152.
Filoux, J.C. 100.
Flaubert, Gustave 113.
Florian, Jean Pierre Claris de 284, 287.
Folskierski, Wladyslaw 100, 296.
Fontenelle, Bernard Le Bovier de 23, 93, 179, 230, 284, 286, 316.
Fonvizin, Denis Ivanovici 6, 279.
Forster, Edward Morgan 216.
Foscolo Ugo 300, 306—307, 314.
Fox, Ralph 151, 216.
Fréron, Élie-Catherine 46.
Friedel, Egon 18.

G

Galilei, Galileo 28, 267.
Gassendi, Pierre 30.
Gastrell, episcop 76.
Gazagne, Paul 264.
Gay, John 218, 252, 253.
Geerdts, Hans Jürgen 369.
Gellert, Christian Fürchtegott 209, 289.
Genêt, Jean 159, 160.
Gerardin, René 296.
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 299, 321, 325.
Gessner, Salomon 284, 289.
Glaser, Hermann 369.
Goethe, Johann Wolfgang 6, 30, 74, 103, 104, 109, 113, 114, 116, 129, 153, 161, 177, 191, 201, 211, 214, 218, 219, 228, 245, 246, 299, 311, 320,

Scanned with CamScanner

322, 326—329, 331, 336—341, 344, 345—357, 360, 362—367.
Goldoni, Carlo 6, 146, 209, 217, 230, 257, 264—274, 275, 276, 279.
Goldsmith, Oliver 6, 103, 105, 114, 135, 144, 201, 209, 210, 213, 218, 230, 237, 238, 246, 250—252, 256.
Golescu, Dinicu 65, 71, 162, 194, 195, 197.
Golescu, Iordache 168, 191.
Gosse, Edmund 369.
Gottsched, Johann Christoph 81, 83, 86, 87, 88, 229, 282, 283.
Gozzi, Carlo 264.
Goulemot, Jean Marie 14, 18, 57, 68.
Gray, Thomas 289, 300, 304—305, 307, 311, 314, 316, 317, 321.
Groethuysen, Bernard 61, 62.
Grimm, Frédéric Melchior 55, 127, 316.
Grotius, Hugo 37, 63, 66.

H

Hafiz 340, 341.
Haas, Fr. 18.
Haller, Albrecht von 289, 290.
Hamann, Johann Georg 321, 322, 324, 325—326.
Hauptmann, Gerhardt 350.
Hauser, Arnold 12, 14, 18, 368.
Hauser, Otto 368.
Hazard, Paul 7, 20, 60, 61, 71, 99, 283, 295, 315, 368.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 37, 346.
Heidegger, Martin 186.
Helvétius, Claude Adrien 19, 22, 46, 49, 53, 54, 55, 56, 67, 76, 78, 80, 159, 192.
Heineke, Johann Gottlich 60.
Heliade-Rădulescu, Ion 287, 297, 315, 316, 318.
Herder, Johann Gottfried 6, 10, 30, 56, 63, 66, 79, 80, 81, 88, 171, 235, 284, 299, 320, 321, 322—325, 326, 327, 339.
Hervey, James 306.
Hesiod 288, 339.
Hettner, Hermann Theodor 37, 332, 366, 369.
Hobbes, Thomas 27, 28, 33, 62, 63, 66, 76, 323.
Holbach, Paul-Henri d' 19, 22, 35, 39, 40, 46, 49, 53, 55, 56, 65, 76, 77, 78, 80, 192.
Holberg, Ludwig 178.
Hölderlin, Friedrich 326, 336.
Hölty, Heinrich Christoph 333, 334.
Homer 85, 86, 87, 92, 96, 291, 316, 326, 327, 331.
Horaţiu (Quintus Horatius) Flaccus) 86, 87, 95, 264.
Hrisoverghi, Alexandru 318.
Hugo, Victor 235, 316.
Hume, David 34, 39, 40—42, 56.
Hutcheşon, Francis 76, 81, 296.

I

Ionescu, Eugen 174.
Iorga, Nicolae 18.
Isbăşescu, Mihai 369.

J

Jacquot, J. 281.
Jakobi, Friedrich Heinrich 56, 321.
Jakobson, R. 216.
Jaquin, abatele 109.
Jaucourt, cavalerul de 46.
Jean Paul (Richter) 153.
Johnson, Samuel 90—92, 209.
Jonson, Benjamin 257.
Joyce, James 151, 153, 176 202.
Jukovski, Vasili Andreevici 300.

K

Kafka, Franz 174.
Kant, Immanuel 37, 40, 73, 322, 330, 331.

Scanned with CamScanner

Karamzin, Nikolai Mihailovici 304.
Kayser, Wolfgang 102, 110, 112, 114, 175, 216.
Kelly, Hugh 250.
Kindermann, Heinz 220.
Klemperer, V. 286, 369.
Klinger, Friedrich Maximilian von 320, 321, 344, 345.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 209, 283, 284, 289, 290, 291, 321, 322.
Klossowski, P. 160.
Korff, H.A. 239, 321.
Kott, Jan 103, 104, 216.
Knigge, Adolf Freiherr von 295.
Krauss, Werner 10, 20, 99, 319.
Krîlov, Ivan Andreevici 287.

L

Laaths, E. 368.
La Bruyère 75, 85, 164, 166.
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de 107, 137, 143, 153—160.
La Fontaine, Jean de 84.
La Harpe, Jean-François de 316.
Lamarck, Jean Baptiste Pierre 51.
Lamartine, Alphonse de 316.
La Mettrie, Julien Offroy de 22, 39, 40, 53, 54.
Lämmert E. 113.
La Motte Houdart 20, 86, 217, 219, 282, 283, 284, 285, 286, 287.
Lanjuinais 67, 70.
Lanson, Gustave 369.
Launay, M. 14, 18, 57, 68.
Lautréamont, Isidore-Lucien Ducasse, conte de 304.
Lavater, Johann Kaspar 56, 295, 321, 325, 326.
Lazăr, Gheorghe 70, 71, 80.
Legouvé, Gabriel-Marie 306, 307.
Lehmann, J. 369.
Legouis, E. 369.
Lely, Gilbert 160.
Leibniz, 11, 22, 23, 27, 30—33, 37, 38, 42, 53, 55, 56, 71, 73, 97, 180, 183, 262.
Lenglet du Fresnoy 30, 105, 106.
Lenz, Jakob Michael Reinhold 321, 344.
Lesage, Alain-René 6, 103, 104, 105, 107, 113, 114, 115, 118—122, 134, 144, 153, 201, 202, 218, 257—259.
Lessing, Gottold Ephraim 6, 7, 81, 83, 88, 94—96, 173, 209, 217, 219, 230, 231, 233—235, 237, 238—250, 275, 279, 282, 283, 287, 289, 322, 329, 347, 354.
Le Tourneur 220, 301, 316, 317.
Levéque, Madame de 20.
Lilienfeld, J.H. von 73.
Lillo, George 249.
Linné, Karl von 51.
Livius, Titus 220, 228.
Locke, John 13, 19, 22, 27, 32—35, 37, 41—43, 51, 63, 66, 67, 68, 152.
Loliée, Fr. 18.
Lopez, J.G. 369.
Lubos, Arno 369.
Ludwig, Otto 126.
Lucreţiu (Titus Lucretius Carus) 288.

M

Mably, Gabriel Bonnot de 65, 192, 195.
Macpherson, James v. Ossian.
Maffei, Scipione 227, 234.
Maior, Petru 80.
Maiorescu, Titu 325.
Mairan 23.
Maistre, Joseph de 295.
Malebranche, Nicolas de 22, 37, 42.
Malesherbes 46.
Mandeville, Bernard de 177.
Manzoni, Alessandro 272.
Marana, Giovanni Paolo de 164.

Scanned with CamScanner

Marcovici, Simion 317.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 6, 104, 106, 107, 113, 116, 121—125, 139, 144, 169, 201—204, 211, 218, 238, 257, 259—264, 273, 274, 279.
Marlowe, Christopher 353, 354.
Marmontel, Jean François 46.
Martin, Roger 299.
Martino, P. 368.
Massillon, Jean-Baptiste 68.
Matthew Tindal, 76.
Maupassant 123.
Maupertuis 24, 179.
Mayer, H. 99, 353.
Melville, Herman 169.
Mendoza, Diego Hurtado de 116.
Mercier, Sebastien 127, 217, 219, 230, 235, 236.
Meslier (abatele), Jean 22, 34, 55, 56.
Mesmer 295.
Metastasio, Pietro 264, 285.
Mettern, Emanuel von 348.
Micu, Samuel 62, 67.
Milescu, Spătaru Nicolae 164.
Miller, Johann Martin 321.
Milton, John 87, 290, 291, 308.
Molière, Jean-Baptiste 84, 87, 146, 254, 257, 258, 264, 267, 273, 275.
Monglond, André 296.
Monsigny 273.
Montesquieu, 7, 14, 35, 39, 46, 52, 58, 59, 66, 67, 68, 71, 74, 93, 161, 163—169, 172, 177, 191, 192, 193, 197, 324.
Moreau 46.
Moreau, P. 100.
Morel, J. 281.
Morellet (abatele) 46.
Morelly 65.
Mornet, D. 99, 294.
Müller, Friedrich 321.
Müller, Wilhelm 354.
Mureşanu, Andrei 318.
Mumuleanu, Barbu Paris 315.

N

Newton, Isaac 21, 22, 23, 24, 25, 26, 35, 36, 42, 43, 49, 51, 322.
Negruzzi, Costache 318.
Novalis 290, 304, 309, 326, 330, 336, 366.

O

Odobescu, Alexandru 97.
Ossian (Macpherson, James) 237, 298, 299, 308, 311, 314, 316, 321, 323, 325, 327, 331.

P

Palissot 46.
Pandolfi, Vito 229, 238, 259.
Parnell, Thomas 288, 299.
Parini, Giuseppe 286, 287, 289.
Parny, Évariste-Désiré De Forges de 286.
Pascal, Blaise 51.
Paulhan, Jean 160.
Percopo, Erasmo 369.
Percy, Thomas 297, 321.
Perrault, Charles 85.
Pfitzer 353.
Piron, Alexis 127.
Platon 87, 88, 152.
Plaut 264.
Polti, G. 115, 116, 216.
Pomeau, R. 18.
Pope, Alexander 81, 88, 89, 90, 92, 172, 252, 282, 283, 284, 287.
Popovici, D. 369.
Poteca, Eufrosin 62, 63.
Prades, abate de 46.
Prévost, D'Exiles abatele Antoine François 106, 125, 172, 201, 206, 211, 212.

Scanned with CamScanner

Prior, Matthew 13, 288.
Proust, Marcel 151.
Pristley, J.B. 368.
Pufendorf, Samuel, baron de 37, 62, 68, 69.

Q

Quesnay, 46.
Queneau, Raymond 368.
Quintilian 86, 111.

R

Rabelais, François 152.
Racine, Jean 87, 90, 217, 218, 220, 222, 233.
Radiscev, Aleksandr Nikolaevici 162, 191, 192, 193, 195, 196, 198.
Rapin, 285.
Réau, Louis 18.
Regnard, Jean-François 273.
Reid, Thomas 56.
Reimann, Paul 30, 369.
Du Resnel 90.
Riccoboni, Luigi 261.
Richardson, Samuel 6, 103, 104, 106, 107, 109, 113, 114, 124, 125, 134, 137, 139, 142, 144, 145, 150, 152, 159, 160, 201, 205—209, 211, 212, 213, 231, 238, 239, 362.
Richer, Henri 287.
Rilla, Paul 244.
Robbe-Grillet, Alain 113.
Roli, Paolo 286.
Rougemont, Denis de 11, 72, 73, 99.
Rousseau, Jean Baptiste 121, 286, 287.
Rousseau, J.J. 6, 10, 14, 39, 40, 46, 56, 57, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 103, 104, 107, 109, 152, 160, 192, 195, 196, 200, 201, 209, 212—215, 217, 230, 246, 288, 314, 321, 322, 323, 362.
Rüdiger, Andreas 38.
Russel, Bertrand 28, 30, 32, 66, 100.
Sade, Donatien Alphonse François marchizul de 143, 144, 150, 159—161, 201, 202.

S

Saint-Lambert 286, 288.
Saint-Martin 56.
Saint-Pierre, abatele Bernardin de 72, 73, 172, 314.
Sanctis, Francesco de 264, 267, 272, 369.
Sartre Jean-Paul 174, 347.
Saulnier, L. 19, 46.
Scarron, Paul 105, 109, 144.
Schalk, Fr. 100.
Schopenhauer, Arthur 325.
Schiller, Friedrich von 6, 30, 88, 218, 228, 245, 320, 322, 326, 327, 328, 329—333, —341 345, 347, 357, 361, 362, 365.
Schlegel, J.E. 274, 275.
Schnelle, Kurt, 99.
Schubart, Christian Friedrich Daniel 321, 333.
Schumacher, Ernst 253.
Sedaine, Michel-Jean 273.
Servier, J. 216.
Shaftesbury, Anthony 50, 76, 81, 296, 322, 325.
Shakespeare, William 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 154, 218, 222, 224, 226, 229, 233, 237, 243, 257, 291, 308, 321, 323, 325, 326, 327, 328, 331, 347, 358, 360.
Shaw, Bernard 361.
Shelley, Percy Bysshe 312, 339.
Sheridan, Richard Brinsley Butler 218, 250, 254—257, 274.
Simon, W. 69.
Sivry, Poinsinet de 10.
Smeet, Hendrik 169.

Scanned with CamScanner

Smolett, Tobias George 116, 133—137, 144.
Sofocle 228, 238.
Spiess, Johann 353.
Spinoza 22, 27—32, 37, 38, 92, 50.
Staël, Doamna De Launay, Marguerite Jeanne Cordier, baroană de 93, 299.
Stamati, Iacov 168.
Stamati, Costache 46.
Stanzel, Franz K. 111, 112, 216.
Starobinski, Jean 165.
Steele, Richard sir 13, 249.
Steiner, G. 281.
Stendhal 123.
Sterne, Lawrence 103, 104, 109, 113, 137, 143, 150—153, 159, 160, 162, 191, 193, 196, 197, 202.
Strada, Famiane 348.
Sturdza, Scarlat 168.
Sue, Eugène 130.
Swedenvorg, Emanuel 295.
Swift, Jonathan 6, 13, 134, 144, 161, 162, 172—177, 179, 180, 184, 190, 201, 251, 252.
Şăineanu, Constantin 216.
Şincai, Gheorghe 80.

T

Tasso, Torquato 109.
Taze, Eobold dr. 73.
Tăutu, I. 317.
Terenţiu (Publius Terentius Afer) 264.
Tieghem, Paul van 294, 301.
Tieghem, Philippe van 85, 100, 277, 368.
Thibaudet, Albert 216.
Thomasius 37.
Thomson, James 288, 300, 305, 306, 311.
Thoorens, L. 168, 227, 368.
Todorov, Tzvetan 154, 216.
Toland, John 30, 35, 56.
Turgot 46.

U

Unzer, Leopold August 321.
Uz, Peter Johann 289, 290.

V

Valjavec, Fr. 15, 18.
Valle, Federico della 227.
Văcărești, poeţii 286.
Vega, Lope de 275.
Verbină, I. 317.
Verga, Giovanni 272.
Vergiliu (Publius Vergilius Maro) 85, 196, 291, 305.
Vico, Giovanni Battista 11, 35, 51, 52, 81, 284, 285.
Vigny, Alfred de 352.
Villon, François 159.
Volney, Constantin François Hasseboeuf, conte de 289, 300, 307, 317.
Voltaire 6, 12, 14, 22, 23, 24, 34, 35, 40, 41, 44, 46, 49, 51—53, 55, 56, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 78, 79, 85, 90, 93, 103, 104, 109, 113, 125, 133, 144, 152, 161, 172, 173, 176, 178—190, 192, 196, 197, 201, 202, 205, 209, 217, 219—229, 231, 233, 234, 245, 246, 248, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 290, 291, 339, 358, 360, 366.
Voltz, Pierre 272, 281.
Voss, Johann Heinrich 320,321.

Z

Zeno, Apostolo 264.

W

Wagner, Heinrich Leopold 321.
Wahl, Jean 20, 49.
Watelet 296.
Wellek, René 90, 100, 235, 296, 327.

Scanned with CamScanner

Widman, 353.
Wiegler, P. 368.
Wieland, Christoph Martin 144, 153, 201, 205, 289, 290, 339, 365.
Wiese, B. 369.
Wimsatt, W.K. Jr. 100.
Winchelsea, Lady 288, 299, 300.
Winckelmann, Joachim 87, 88, 95, 322.
Winter, Ed., 18, 99.
Wycherley, W. 249.
Wolff, Christian Iohann 32, 34, 35, 37—39, 56, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 97, 180, 183.

Y

Young, Edward 289, 300, 301—304, 305, 306, 307, 308, 311, 313, 314, 316, 317, 321.
Yvon (abatele) 46.

Scanned with CamScanner

Cuprins

Pag.

Introducere 5

1

Premisele social-istorice ale literaturii europene din epoca luminilor 9

2

Premisele ideologice ale literaturii din epoca luminilor.... 19
Hegemonia spiritului filozofic 19
Filozofia practică. Ideile social-politice..... 56
Alte derivaţii ale filozofiei practice: etica şi pedagogia.... 75
Pedagogia şi emanciparea fiinţei umane prin educaţie..... 79
Evoluţia ideilor estetice în secolul al XVIII-lea 81

3

Secolul al XVIII-lea şi hegemonia romanului pe plan literar 101
Probleme de tipologie în roman 101
Evoluţia prozei picareşti de la Lesage la Smollett. Universul epic al picarului 116
Variantele romanului de moravuri. H. Fielding şi aspiraţia spre romanul total. Dizlocarea naraţiunii clasice în proza lui L. Sterne. Laçlos şi proza epistolară de moravuri cu nuanţe sentimentale. Marchizul de Sade şi romanul libertin 143

Scanned with CamScanner

Ficţiunea voiajului şi a străinului în proza de moravuri din secolul al XVIII-lea. Fascinaţia spiritului filozofic..... 161
Voltaire şi ficţiunea voiajului într-un univers absurd.... 178
Voiajul real într-un spaţiu real sau dezvoltarea literaturii dec ălătorii sub influenţa iluminismului. Pătrunderea spiritului sentimental în însemnările de călătorie şi deschiderea spre preromantism 190
Evoluţia romanului sentimental de la Marivaux şi Richardson la Rousseau şi abatele Prévost 201

4

Evoluţia teatrului. Degradarea tragediei şi cristalizarea dramei burgheze. Arta dramatică şi polemicile dintre clasici şi moderni. Metamorfoza comediei. 217

5

Iluminismul şi criza poeziei lirice. Poemul epic. Reacţia poeţilor sensibili..... 282

6

Preromantismul 293

7

De la Sturm und Drang la neoumanismul german..... 319

Indice de autori 371

Scanned with CamScanner

romul
munteanu

literatura europeană în epoca luminilor

Literatura europeană în epoca luminilor reprezintă o cercetare de sinteză în care autorul își propune să definească direcțiile fundamentale ale culturii de pe continentul nostru, așa cum acestea au evoluat pe parcursul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului următor.

Cartea se deschide printr-o amplă configurare a mișcării de idei filozofice și estetice din această epocă și se încheie cu o nouă uvertură spre o altă etapă literară, reprezentată de preromantism și *Sturm und Drang*.

Capitolele masive ale acestei opere de largă informație sînt destinate prozei și teatrului din epoca luminilor, scrierile lui Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Richardson, Goldsmith și Sterne, ca și acelea ale lui Lessing, Beaumarchais, Alfieri, Gay și Sheridan beneficiind de o atenție deosebită.

Considerațiile despre preromantism și *Sturm und Drang* îi permit autorului să pună în lumină procesul de revitalizare a poeziei lirice, contribuția lui Goethe și Schiller la dezvoltarea culturii fiind subliniată pe planuri multiple.

Bogat informată și scrisă într-o manieră accesibilă, cartea despre *Literatura europeană în epoca luminilor* se adresează atît studenților din facultățile umanistice, cît și unui public mai larg, dornic să cunoască marile probleme ale culturii europene.

Scanned with CamScanner